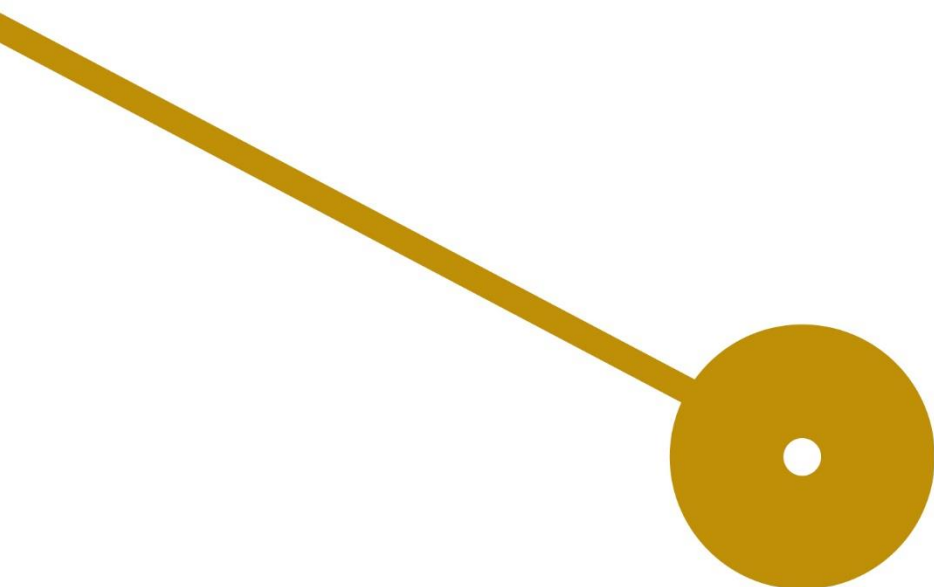




Adaptação de Repertório Tradicional Açoriano para o Ensino do Clarinete

Valter Alberto Nicolau da Ponte





MESTRADO
ENSINO DE MÚSICA
INSTRUMENTO - CLARINETE

Adaptação de Repertório Tradicional Açoriano para o Ensino do Clarinete

Valter Alberto Nicolau da Ponte

Relatório de Estágio apresentado à Escola Superior de Música e Artes
do Espetáculo e à Escola Superior de Educação como requisito parcial
para obtenção do grau de Mestre em Ensino de Música, especialização
Clarinete

Professor Orientador
Daniela Coimbra

Professor Supervisor
António Saiote

Professores Cooperantes
Anabela Araújo
Ricardo Alves

Dedico aos meus pais e à minha irmã.

Agradecimentos

Agradeço à minha família pelo apoio incondicional ao longo deste percurso.

À Professora Doutora Daniela Coimbra, por todo o apoio, disponibilidade e partilha de saberes ao longo deste Projeto.

Aos professores Anabela Araújo e Ricardo Alves, pela atenção, cooperação, amizade e conhecimentos que me transmitiram, serão sem dúvida importantes no futuro.

Ao Antero Ávila, Marco Patrício e Rafael Carvalho, por toda a colaboração com este projeto.

Ao professor António Saiote, por tudo o que aprendi, mas fundamentalmente, por ter acreditado nas minhas capacidades.

A toda a Classe de Clarinetes da ESMAE, aos atuais e antigos colegas, assim como a todos os professores. Foram importantes ao longo de todo o processo.

Aos amigos que sempre me auxiliaram e estiveram comigo.

Resumo

O presente Relatório de Estágio Profissional aborda as atividades desenvolvidas no Conservatório de Música do Porto, no ano letivo de 2019/2020, no âmbito da unidade curricular anual Prática Educativa Supervisionada em Ensino de Instrumento – Clarinete. A procura de adaptações de repertório tradicional açoriano para o Ensino do Clarinete foi um fator motivador para a realização deste Projeto de Investigação, proporcionando uma procura de informação sobre o principal símbolo da música açoriana, nomeadamente, a viola da terra micalense, bem como uma entrevista ao impulsionador deste instrumento nos últimos anos, o músico Rafael Carvalho. Seguidamente, procedeu-se à recolha e seleção de nove temas de repertório tradicional açoriano, cada um simbolizando uma das ilhas dos Açores, com o intuito de os adaptar deste instrumento de cordas dedilhadas para o clarinete. Alguns destes temas foram registados pela primeira vez para viola e transcritos para clarinete por Antero Ávila, Marco Patrício e Rafael Carvalho, tendo sido testados e trabalhados no clarinete em colaboração com os compositores. Posteriormente, os arranjos foram gravados por mim e com o acompanhamento da viola da terra por Rafael Carvalho, estando disponibilizados na plataforma Youtube. Por fim, foi pedido a três professores de clarinete experientes que avaliassem o resultado desta transformação e aferissem a sua adequação para integrarem o programa de ensino do instrumento.

Desta forma, espera-se ter contribuído para a formação de um complemento pedagógico aos modelos de repertório existentes, aliando a História desta região de Portugal aos componentes teórico-práticos introduzidos na lecionação.

Palavras-chave

Ensino da Música; Viola da Terra; Repertório Tradicional; Clarinete; Música Açoriana

Abstract

The following Professional Internship Report describes the activities developed at the Oporto Music Conservatory in the 2019/2020 academic year, in the curricular unit Supervised Educational Practice in Instrument Teaching – Clarinet. The search for adaptations of traditional Azorean repertoire for Clarinet teaching was a motivating factor for the Research Project. This led to a quest for information on the main symbol of Azorean music, the Viola da Terra, and to an interview with the main promoter of this instrument in the last few years, the musician Rafael Carvalho. Then, nine themes of traditional Azorean repertoire were collected and selected, each one symbolizing one of the islands of the Azores, to adapt them from this instrument with fingering strings to the clarinet. Some of these themes were recorded for the first time ever for Viola da Terra and transcribed for clarinet by Antero Ávila, Marco Patrício, and Rafael Carvalho, having been tested and worked on the clarinet by me, in collaboration with the composers. Subsequently, the arrangements were recorded by me, with the accompaniment of the Rafael Carvalho at the Viola da Terra and made available on the YouTube platform. Finally, three experienced clarinet teachers were asked to assess the outcome of this transformation and as well as its suitability for integrating the clarinet program in the school curriculum. Thus, it is expected that this work has contributed to add up a pedagogical complement to the existing repertoire models, combining the history of this region of Portugal with the theoretical and practical components of the teaching practice.

Keywords

Music Education; Viola da Terra; Traditional Repertoire; Clarinet; Azorean Music.

Índice

Introdução	1
Capítulo I Guião de Observação da Prática Musical	2
1. Contextualização	2
1.1. A Escola	2
1.2. Caracterização dos alunos	5
1.2.1. Aluna do ensino básico	5
1.2.2. Aluno do ensino secundário	6
1.2.3. Turma de Naípe de Madeiras	7
2. Cronograma de Observação de Aulas Individuais	8
2.1. Cronograma das aulas observadas e lecionadas do Ensino Básico	8
2.2. Cronograma das aulas observadas e lecionadas do Ensino Secundário	9
2.3. Cronograma das aulas observadas e lecionadas do Naípe de Madeiras	10
3. Registo de Observação de Aulas	11
3.1. Relatórios de Observação da Prática Educativa da aluna do Ensino Básico	11
3.2. Relatórios de Observação da Prática Educativa do aluno do Ensino Secundário	17
3.3. Relatórios de Observação da Prática Educativa da turma de Naípe de Madeiras	23
4. Balanço Geral das Observações	29
Capítulo II Prática de Ensino Supervisionada	31
1. Registo de aulas lecionadas	31
1.1. Planificação e descrição das aulas lecionadas	31
1.1.1. Aluna do Ensino Básico	31
1.1.2. Aluno do Ensino Secundário	43
1.1.3. Turma de Naípe de Madeiras	47
1.2 Pareceres sobre a Prática de Ensino Supervisionada	51
1.2.1 Professor Supervisor	51
1.2.2 Professores Cooperantes	52

2. Reflexão sobre as aulas lecionadas.....	54
3. Reflexão final do estágio profissional.....	56
Capítulo III - Projeto de investigação	58
1. Introdução	58
2. Objetivos	58
3. Viola da Terra: Breve contextualização Histórica.....	60
4. Os Símbolos da Viola da Terra	67
5. Características do instrumento	69
6. Ainações no arquipélago dos Açores	74
7. Digitação de mãos direita e esquerda nas diversas ilhas	75
8 – O Ensino da Viola da Terra: O papel do Conservatório Regional de Ponta Delgada	77
9. Características da Música para Viola da Terra	81
9.1. – A Chamarrita	81
9.2. – O Pezinho.....	83
9.3. – Saudade	85
10. Metodologia.....	86
11. Transcrições.....	88
12. Comentário pessoal	100
13. Comentários sobre as transcrições	101
Conclusão	103
Bibliografia.....	105
ANEXOS	107
Anexo I: Registo de aulas observadas da aluna do ensino básico	108
Anexo II: Registo de aulas observadas do aluno do ensino secundário	131
Anexo III: Registo de aulas observadas da turma de naipe de madeiras	155
Anexo IV: Entrevista a Rafael Carvalho – 28/02/2020	171
Anexo V: Norma oficial do Curso Básico no Conservatório, emitida pela Secretaria Regional da Educação: Portaria n.º 27/2004 de 8 de abril	192

Anexo VI: Registo de inscrições de alunos no Conservatório Regional de Ponta Delgada de 1982 a 2012.....	196
Anexo VI: Análise de conteúdo da entrevista por categorias	210

Índice de Figuras

Figura 1 - Os cordofones portugueses. (Nascimento, 2012, p. 17)	62
Figura 2 - Quarto tradicional, incluindo a viola. (Nascimento, 2012, p. 22).	63
Figura 3 - A viola da terra e as congéneres de dois corações (Nascimento, 2012, p. 20)	63
Figura 4 - As violas com o mesmo número de cordas (Nascimento, 2012, p. 20)	64
Figura 5 - 1- Dois corações; 2- Lágrima; 3- Cordão Umbilical/ Coroa do Espírito Santo; 4- Açor; 5- Flor-de-lis (Acedido a 16 de Junho de 2020 e disponível em: https://www.researchgate.net/publication/318659450_Viola_da_Terra_- _simbolo_da_cultura_na_Emigracao_Acoriana).....	67
Figura 6 - A viola invertida, mostrando a coroa do Espírito Santo (Carvalho, 2012, p. 4)	68
Figura 7 - Nas extremidades do cavalete, o açor (Carvalho, 2012, p. 4).	68
Figura 8 - Caraterização das diferentes partes da viola (Carvalho, 2015, p. 7)	69
Figura 9 - Viola da Terra (Acedido a 18 de Junho de 2020 e disponível em: https://portoguitarra.com/produtos/viola-da-terra/).....	70
Figura 10 - Viola da Terra Terceirense (Acedido a 18 de Junho de 2020 e disponível em: https://casadaguitarra.pt/galeria-produtos/viola-da-terra-terceirense/)	71
Figura 11 - Postura de execução sentado (Melo, 2012, p.16)	71
Figura 12 - Ordenação das parcelas e número de cordas (Nascimento, 2012, p. 32) .	72
Figura 13 - Terminologia das ordens (Nascimento, 2012, p. 33)	72
Figura 14 - Ainações no arquipélago dos Açores. (Wellington, 2012, p. 34).	74
Figura 15 - Ainações na viola da terra na ilha de São Miguel. (Carvalho, 2016, p. 8) .	74
Figura 16 - Digitação de mão direita (Melo, 2012, p. 17).....	75
Figura 17 - Digitação de mão esquerda (Melo, 2012, p. 17)	75
Figura 18 - Manual de Apoio ao Estudo da Viola da Terra Micaelense de Ricardo Melo (Acedido em 16 de Junho de 2020 e disponível em: http://guitarradecoimbra.blogspot.com/2006/03/manual-de-viola-da-terra- frontispicio.html).....	78
Figura 19 - Manual de Apoio ao Estudo da Viola da Terra Micaelense, Volume II (Melo, 2012)	79
Figura 20 - Método para Viola da Terra – Avançado (Carvalho, 2016).....	81
Figura 21 - A Padeirinha, tradicional da ilha do Pico, arranjo de Antero Ávila	88

Figura 22 - Balho da Povoação, tradicional da ilha de São Miguel, arranjo de Marco Patrício	89
Figura 23 - Balho da Povoação, página 2, tradicional da ilha de São Miguel, arranjo de Marco Patrício	90
Figura 24 - Chamarrita Zaragateira, tradicional da ilha de Santa Maria, arranjo de Rafael Carvalho.....	91
Figura 25 - Chamarrita Zaragateira, página 2, tradicional da ilha de Santa Maria, arranjo de Rafael Carvalho.....	92
Figura 26 - Olhos Castanhos, tradicional da ilha de São Jorge, arranjo de Rafael Carvalho.....	93
Figura 27 - O Pião, tradicional da ilha Graciosa, arranjo de Marco Patrício	94
Figura 28 - Os Bravos, tradicional da ilha Terceira, arranjo de Antero Ávila	95
Figura 29 - Os Bravos, página 2, tradicional da ilha Terceira, arranjo de Antero Ávila.	96
Figura 30 - Saudade, tradicional da ilha do Corvo, arranjo de Rafael Carvalho	97
Figura 31 - Saudade, tradicional da ilha do Faial, arranjo de Antero Ávila	98
Figura 32 - Sou Marinheiro, tradicional da ilha das Flores, arranjo de Marco Patrício .	99

Índice de Tabelas

Tabela 1 - Cronograma das aulas observadas e lecionadas da aluna do Ensino Básico.	8
Tabela 2 – Cronograma das aulas observadas e lecionadas do aluno do Ensino Secundário.....	9
Tabela 3 - Cronograma das aulas observadas e lecionadas da turma de Naípe de Madeiras.....	10
Tabela 4– Registo de observação de aula nº1 – Ensino Básico	11
Tabela 5 – Registo de observação de aula nº 2 – Ensino Básico	13
Tabela 6– Registo de observação de aula nº3 – Ensino Básico	14
Tabela 7 - Registo de observação de aula nº 1 – Ensino Secundário	17
Tabela 8 – Registo de observação de aula nº 2 – Ensino Secundário.....	19
Tabela 9 – Registo de observação de aula nº3 – Ensino Secundário.....	21
Tabela 10 – Registo de observação de aula nº 1 – Turma de Naípe de Madeiras	23
Tabela 11– Registo de observação de aula nº 2 – Turma de Naípe de Madeiras	24
Tabela 12– Registo de observação de aula nº 3 – Turma de Naípe de Madeiras	27

Introdução

O presente Relatório de Estágio foi efetuado no âmbito da prática pedagógica exercida durante o ano letivo de 2019/2020, inserido na unidade curricular de Prática de Ensino Supervisionada.

Este Estágio Profissional foi realizado no Conservatório de Música do Porto, orientado pelos professores Ricardo Alves e Anabela Araújo, tendo sido supervisionado pelo professor António Saiote. Neste relatório estão presentes as descrições das observações efetuadas, das aulas lecionadas pelos professores cooperantes, bem como das planificações das aulas por mim lecionadas, acompanhadas pelas suas descrições.

Numa primeira fase, através da possibilidade das observações realizadas aos professores cooperantes, foi possível compreender os diferentes ambientes experimentados nas aulas individuais e coletivas, sendo necessário uma gestão de sala de aula completamente diferente em ambos os casos. Foi particularmente interessante a observação das diversas estratégias utilizadas por estes professores, de modo a auxiliarem os seus alunos a ultrapassarem as adversidades que encontravam, conseguindo acompanhar a evolução de todo o processo. Através das aulas lecionadas foi possível a obtenção de experiência prática, algo essencial para o crescimento enquanto professor, podendo implementar algumas estratégias idealizadas através das planificações e da reflexão conjunta com professores experientes sobre a sua pertinência.

Foi neste contexto de lecionação que surgiu o interesse em aliar o gosto pelo ensino da música às minhas origens, dedicando o meu projeto de investigação à conversão de alguns temas interpretados tradicionalmente pela viola da terra micalense para clarinete, com o intuito de criar um complemento viável aos conteúdos pedagógicos já existentes através da música tradicional de uma região específica.

Deste modo, o presente trabalho está organizado da seguinte forma: no Capítulo I encontra-se o Guião e Observação de aulas, onde se encontram a Contextualização da Prática Pedagógica, alguns Registos de Observação e ainda o Balanço Geral destas observações efetuadas. O Capítulo II está direcionado à Prática de Ensino Supervisionada, incluindo o registo das aulas lecionadas, assim como das descrições das planificações e respetivas reflexões, terminando com uma reflexão final. No Capítulo III, encontra-se o projeto de investigação proposto, onde se apresenta todo o trabalho desenvolvido e as suas conclusões.

Capítulo I | Guião de Observação da Prática Musical

1. Contextualização

1.1. A Escola

O Conservatório de Música do Porto é uma instituição pública direcionada para o Ensino Artístico Especializado em Música, tendo como base uma legislação documental que orienta as diferentes escolas do ensino regular em função do seu funcionamento.

Esta escola centenária foi fundada pela Câmara Municipal do Porto a 1 de junho 1917, sendo Moreira de Sá o seu primeiro diretor e instalando-se na Travessa do Carregal nº 87, localização original destas instalações, onde permaneceram até 1975. A mudança para um palacete municipal, localizado na Rua da Maternidade nº 13, deveu-se ao facto das infraestruturas já não corresponderem às necessidades educativas, bem como à procura que se fazia sentir em relação à formação artística. Em 1992, a Câmara do Porto faz um reconhecimento público ao CMP, atribuindo a Medalha de Mérito Cultural da Cidade – Grau Ouro. Já em pleno século XXI, mais propriamente em setembro de 2008, o Conservatório fixa as suas instalações na ala poente do edifício do antigo Liceu D. Manuel II, localizado na Praça Pedro Nunes.

Ao longo das várias décadas que compõem a sua história, o CMP verifica uma elevada taxa de sucesso na sua formação, contribuindo para este facto a presença de professores de renome nas áreas artísticas e pedagógicas nos seus quadros, bem como os alunos, que se tornaram artistas de referência a nível nacional e no estrangeiro, nomeadamente Nicolau Medina Ribas, violinista e compositor, Óscar da Silva, Berta Alves de Sousa, Guilhermina Suggia, Cláudio Carneiro, entre muitos outros. O surgimento da Orquestra Sinfónica do Porto deu-se igualmente nesta instituição.

O Conservatório efetua diversas parcerias, de forma a promover uma interligação entre a instituição e as diferentes Fundações Culturais da Cidade do Porto, como são exemplos a Casa da Música, Câmara Municipal do Porto, Fundação Engenheiro António de Almeida, a Orquestra do Norte, Coliseu do Porto, Coliseu do Porto ou a Banda Sinfónica Portuguesa, bem como outras instituições públicas do ensino vocacional em música ou do Ensino Superior, como a Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, a Universidade de Aveiro ou a Universidade do Minho.

Esta instituição possui cerca de 1100 alunos matriculados entre os 1º e o 12º anos, com idades compreendidas entre os 6 e os 23 anos de idade, provenientes dos concelhos mais próximos do Grande Porto, como Vila Nova de Gaia, Maia, Gondomar ou

Matosinhos, ou de zonas adjacentes como Famalicão, Santo Tirso, Trofa, Paredes ou Penafiel. Fazem parte dos seus quadros profissionais cerca de 183 docentes.

O CMP segue as diretivas presentes na Portaria nº 243B/2012 de 13 de agosto e na Portaria nº 225/2012 de 30 de julho que constituem o Projeto Educativo desta instituição, oferecendo uma formação de excelência, seja esta específica ou nas diferentes áreas do saber, encaminhando os alunos a continuarem os seus estudos no ensino superior. A oferta formativa disponível é diversificada, desde Iniciação ou 1º ciclo, passando pelo Curso Básico de Música, Curso Secundário de Instrumento, Canto e Formação Musical, bem como dois cursos livres que incidem sobre a música tradicional e o jazz. Sobre este último, inicialmente limitava-se apenas a classe de conjunto, abrangendo o canto e instrumento. O leque de opções para o estudo de instrumento é vasto: Acordeão, Bandolim, Canto, Clarinete, Contrabaixo, Cravo, Fagote, Flauta de Bisel, Flauta, Guitarra Clássica, Guitarra Portuguesa, Harpa, Oboé, Órgão, Percussão, Piano, Saxofone, Trombone, Trompa, Trompete, Tuba, Viola, Violino e Violoncelo.

Esta oferta formativa é implementada através de regimes integrado e supletivo para os alunos do 1º Ciclo ou Iniciação e em regimes supletivo, articulado, integrado e de cursos livres para os Cursos Básico e Secundário de Música e Canto, funcionando no mesmo espaço e com os mesmos docentes, exigindo uma grande capacidade de adaptação curricular aos seus docentes. Tendo em conta a grande procura desta instituição de ensino público, a frequência de outros regimes foi uma das soluções encontradas e muitos alunos de regiões periféricas preferem frequentar a sua formação geral numa escola de ensino regular e a sua formação específica no Conservatório, encontrando assim no regime supletivo a escolha mais viável.

As variadas classes de conjunto são disciplinas presentes na vida dos alunos desta escola desde cedo, sendo distribuídas através das orquestras de sopros às orquestras sinfónicas, mediante a idade e o ano que frequentam, permitindo ao Conservatório de Música do Porto efetuar atividades extracurriculares noutras salas de espetáculos, nomeadamente concertos na Casa da Música, envolvendo todos os elementos pertencentes à comunidade escolar em redor das mesmas.

De um modo geral, os moldes avaliativos do seu Projeto Educativo estão assentes numa avaliação final em cada ano letivo, havendo assim uma oportunidade de reflexão sobre o progresso desenvolvido e para eventuais alterações, com vista a manter a qualidade. Assim sendo, os princípios fundamentais do CMP prendem-se com a aprendizagem de novos conhecimentos do foro musical, na evolução constante a todos os níveis, com o desenvolvimento individual e a aptidão de trabalho coletivo com vista ao

aperfeiçoamento musical bem como com a evolução do sentido crítico e com a sensibilização das artes e cultura.

Em 2009, o Conservatório sofreu algumas intervenções de restauração e expansão das suas infraestruturas. O edifício principal situa-se ao lado da Escola Secundária Rodrigues de Freitas, partilhando com esta instituição o bar, o pavilhão e ainda os campos desportivos. Grande parte das salas de aula possuem as condições necessárias à prática instrumental, contendo uma proteção acústica cuidada, existindo ainda uma sala de professores, dois espaços comuns de convívio para os alunos, uma biblioteca e ainda uma secretaria, que funciona também como reprografia. Organizando-se em quatro andares, o piso -2 destina-se às salas de harpa e percussão, bem como para ensaios de algumas disciplinas de coletivo. No piso -1, as salas de aula encontram-se preparadas para as aulas de instrumento de piano, cordas ou sopros, sendo que as salas existentes nos pisos 0 e 1 são destinadas às aulas do ensino geral. O segundo edifício pertencente ao CMP foi construído propositadamente para suportar as novas necessidades da instituição. Infraestrutura totalmente nova, caracteriza-se por conter as salas Grande Auditório, Pequeno Auditório, Sala Piano-Bar e Sala de Orquestra. (https://www.conservatoriodemusicadoporto.pt/images/downloads/Projeto_Educativo_CMP.pdf)

Finalizando, ao longo destes 103 anos de História, o Conservatório de Música do Porto tornou-se numa instituição de renome e prestígio para a cidade do Porto, existindo em prol do ensino e da cultura, mostrando inegavelmente a proatividade nas suas atividades e, ao mesmo tempo, proporcionando as melhores condições para o sucesso escolar, artístico e pessoal dos seus alunos.

1.2. Caracterização dos alunos

No âmbito da unidade curricular de *Prática de Ensino Supervisionada*, foram selecionados um aluno e uma aluna que frequentam o Conservatório de Música do Porto, pertencentes à classe de clarinete do professor Ricardo Alves. A aluna frequentou o 9º ano do terceiro ciclo, referente ao 5º grau de clarinete e o aluno frequentou o 12º ano do ensino secundário, referente ao 8º grau de clarinete. Quanto à disciplina de *Coletivo*, escolhi observar um Naípe de Madeiras, o qual incluía alunos do Ensino Básico, mais propriamente do 5º e 6º anos de escolaridade.

1.2.1. Aluna do ensino básico

Tendo frequentado o 5º Grau com 14 anos, esta aluna demonstrou um gosto acrescido pela música e pelo clarinete em particular. Revelou, ao longo do presente ano letivo, grande dedicação e empenho nas tarefas propostas pelo professor, realizando diversas audições e concursos, conseguindo mesmo obter um prémio numa destas competições.

No entanto, a discente revelou algumas dificuldades de comunicação, provocadas pela sua timidez, originando alguns bloqueios a nível de pensamento autocrítico. Porém, esta inibição das aulas não se fazia sentir no momento da performance. A nível técnico, a aluna encontrava-se num processo de correção da articulação, algo que foi evoluindo de forma positiva com o decorrer das aulas. Esta conjugação de fatores, aliado a um estudo individual de qualidade, proporcionou um crescimento considerável a todos os níveis.

Plano de estudos:

Escalas:

Escalas maiores e menores até 4 alterações, sendo que nas menores se incluía a escala menor natural, harmónica e melódica. Inversões de 3 e 4 sons e primeiro *Hanon*. Escala cromática, com alteração de articulação. Arpejos maiores e menores, incluindo o arpejo 7ª dominante, com inversões de 3 e 4 sons.

Estudos:

- *Etudes Progressives et Mélodiques pour la Clarinette, Premier Cahier (assez facile)*, de Paul Jeanjean
- 4º Livro de Estudos de Wybor

Peças:

- *Prise de Bec*, de Jérôme Naulais
- *Rhapsody for solo clarinet*, de Willson Osborne
- *Concerto nº 10*, de Karl Stamitz
- *Aria I*, de Joly Braga Santos
- *Solo de Concours*, de H. Rabaud
- *Concerto para Clarinete*, de Karol Kurpinsky
- *Five Pieces for Solo Clarinet*, de Gordon Jacob

1.2.2. Aluno do ensino secundário

Tendo frequentado o 8º Grau com 17 anos, desde o início do ano letivo que este aluno demonstrou grandes capacidades técnicas, contendo um domínio muito consistente do instrumento, facilidade de leitura à primeira vista e capacidade de resposta rápida e eficaz às indicações propostas pelo professor. Realizou várias atividades relacionadas com o clarinete, desde provas para orquestras jovens, audições e concursos, onde arrecadou alguns prémios. É um discente interessado, dinâmico e ativo em todos os momentos da aula, interessando-se de igual forma por análise e composição.

Porém, revelou alguma dificuldade na forma como fraseia e interliga os diferentes momentos das obras, bem como em relação aos contrastes de dinâmicas, algo que foi superando ao longo dos meses. Dotado de uma grande versatilidade em função das obras interpretadas, é um aluno habilidoso no clarinete.

Plano de estudos:**Estudos:**

- *Quinze Études adaptées à la clarinète par Ulysse Delécluse*, de J. S. Bach
- *30 Capricci per Clarinetto*, de Ernesto Cavallini

Peças:

- *Excertos orquestrais*
- *Concerto nº1* de C. M. Weber
- *Sonata para Clarinete e Piano*, de Francis Poulenc
- *On the Edge*, de Sérgio Azevedo
- *Três Peças* de Stravinsky
- *Duo Concertant*, de Darius Milhaud

- “*Concertino para Clarinete e Orquestra*”, de Carl Maria von Weber
- *Concerto para Clarinete e Orquestra nº 2*, de Carl Maria von Weber
- *Fantasie*”, de J. Widmann
- *Fantasia da Concerto “La Traviata” di G. Verdi*, arranjo de D. Lovreglio

1.2.3. Turma de Naípe de Madeiras

Este grupo, composto por alunos do 1º e 2º graus de clarinete, equivalentes ao 5º e 6º anos do Ensino Básico, alia os vários instrumentos de madeiras pertencentes de uma orquestra de sopros, como oboés, flautas, clarinetes, saxofones e fagotes. Constituído por 21 alunos, com idades compreendidas entre os 10 e 12 anos, este grupo caracterizava-se pela diversidade dos estudantes que a integravam, onde poderíamos encontrar alunos dotados e com facilidades técnico-musicais, bem como alunos com mais dificuldades na leitura e emissão sonora no instrumento.

De forma geral, a turma adotava um comportamento ruidoso, com conversas regulares entre colegas, situação que, por vezes, dificultava o processo de aprendizagem. Porém, na maioria dos casos, este coletivo foi a primeira experiência de aulas de conjunto dos alunos o que talvez justificasse alguns comportamentos menos adequados em contexto de classe de conjunto, dado o entusiasmo que os alunos demonstravam. Outra particularidade residiu na alternância entre as sessões de naípe e de coletivo de sopros, coordenado pelo titular da orquestra de sopros do básico, professor Avelino Ramos. O plano de estudos desta disciplina foi o seguinte:

Plano de estudos:

Escalas:

Escalas maiores até 2 alterações numa oitava, contendo variações rítmicas e inversões de quatro notas.

Peças:

- *Etowah*, de Brian Balmages
- *Banuwa – Africa Noel*, de Jerry Frazier
- *A Good King’s Christmas*, de Elliot der Borgo
- *Gallantry*, de Tom Tucker
- *An Old-fashioned American School*, de Barry East
- *Sinfonia nº3*, de Tom Tucker

2. Cronograma de Observação de Aulas Individuais

A aluna do 5º grau do Ensino Básico é aluna do professor Ricardo Alves. As aulas decorreram na sala -1.13 (CMP) com a duração de 90 minutos. Foram observadas 18 aulas e lecionadas 3 aulas, conforme indicado na Tabela 2.1 abaixo:

2.1. Cronograma das aulas observadas e lecionadas do Ensino Básico

Tabela 1 - Cronograma das aulas observadas e lecionadas da aluna do Ensino Básico.

Data	Número da aula	Aula Observada	Aula Lecionada
16/10/2019	1	X	
23/10/2019	2	X	
30/10/2019	3	X	
06/11/2019	4	X	
13/11/2019	5	X	
20/11/2019	6	X	
27/11/2019	7	X	
04/12/2019	8	X	
11/12/2019	9	X	
08/01/2020	10	X	
15/01/2020	11		X
29/01/2020	12	X	
05/02/2020	13	X	
04/03/2020	14	X	X
29/04/2020	15	X	
06/05/2020	16	X	
13/05/2020	17	X	
20/05/2020	18	X	
27/05/2020	19	X	
03/06/2020	20	X	

O aluno do 8º grau do Ensino Básico é aluno do professor Ricardo Alves. As aulas decorreram na sala -1.13 (CMP) com a duração de 90 minutos. Foram observadas 21 aulas e lecionada 1 aula, conforme indicado na Tabela 2.2 abaixo:

2.2. Cronograma das aulas observadas e lecionadas do Ensino Secundário

Tabela 2 – Cronograma das aulas observadas e lecionadas do aluno do Ensino Secundário.

Data	Número da aula	Aula Observada	Aula Lecionada
16/10/2019	1	X	
23/10/2019	2	X	
30/10/2019	3	X	
06/11/2019	4	X	
13/11/2019	5	X	
20/11/2019	6	X	
27/11/2019	7	X	
04/12/2019	8	X	
11/12/2019	9	X	
08/01/2020	10	X	
15/01/2020	11	X	
29/01/2020	12	X	
05/02/2020	13	X	
04/03/2020	14	X	
23/04/2020	15	X	
29/04/2020	16	X	
06/05/2020	17	X	
13/05/2020	18	X	
21/05/2020	19	X	
28/05/2020	20	X	

04/06/2020	21		X
18/06/2020	22	X	

A turma de naípe de madeiras dos 1º e 2º graus do Ensino Básico é constituída por alunos da professora Anabela Araújo. As aulas decorreram na sala -1.13 (CMP) com a duração de 90 minutos. Foram observadas 15 aulas e lecionada 1 aula, conforme indicado na Tabela 2.3 abaixo:

2.3. Cronograma das aulas observadas e lecionadas do Naípe de Madeiras

Tabela 3 - Cronograma das aulas observadas e lecionadas da turma de Naípe de Madeiras.

Data	Número da aula	Aula Observada	Aula Lecionada
23/10/2019	1	X	
30/10/2019	2	X	
06/11/2019	3	X	
13/11/2019	4	X	
20/11/2019	5	X	
27/11/2019	6	X	
04/12/2019	7	X	
11/12/2019	8	X	
08/01/2020	9	X	
15/01/2020	10	X	
22/01/2020	11	X	
29/01/2020	12	X	
05/02/2020	13		X
12/02/2020	14	X	
19/02/2020	15	X	
04/03/2020	16	X	

3. Registo de Observação de Aulas

O tipo de observação adotado neste estágio foi o de naturalista não-participante, uma vez que o indivíduo que está a observar não interfere no desenrolar das ações realizadas pelo professor, apenas relatando, de uma forma sucinta, todos os acontecimentos realizados em contexto de aula. Esta descrição será repartida através das ocorrências de maior relevo, bem como pelos conteúdos expostos e lecionados pela ordem apresentada pelo docente, com vista a compreender as diversas metodologias implementadas pelo docente e o seu resultado prático.

3.1. Relatórios de Observação da Prática Educativa da aluna do Ensino Básico

Tabela 4– Registo de observação de aula nº1 – Ensino Básico

Estagiário: Valter Ponte	Disciplina: Clarinete	Ano/Turma: 9º ano
Escola Professor: Conservatório de Música do Porto Ricardo Alves	Nº de aula: 1	Data: 16/10/2019

Registo de observação diário (texto descritivo, crítico e reflexivo)
<p>A aula inicia-se com uma saudação entre os presentes na sala, havendo uma breve conversa entre o professor e a aluna. Neste diálogo, o professor informa à aluna que a inscreveu numa audição de alunos, que se irá realizar no dia 28 de Outubro, pelas 10 horas, de forma a se preparar para um concurso que se irá realizar entre finais de Novembro, inícios de Dezembro. Tendo em conta que não irão existir muitos momentos em que a discente poderá colocar à prova todo o trabalho desenvolvido em momento de performance, de salientar a excelente iniciativa, quer por parte da instituição, tal como do seu docente.</p> <p>Posto isto, entra na sala o professor acompanhador de piano e a aluna interpreta uma das obras que irá apresentar no concurso, nomeadamente, <i>Prise de Bec</i>, de Jérôme Naulais. Antes de iniciar a interpretação, o professor efetua uma breve explicação da parte inicial da obra, referindo-se a esta como sendo cadencial e pede à aluna para tocar mais à vontade e para não ter nenhum tipo de receio de errar, até por ser a primeira vez que interpreta a obra na aula. Ao iniciar a peça e após esta secção mais</p>

livre, o professor ajuda a aluna marcando o tempo, estalando os dedos, enfatizando ao mesmo tempo a ideia musical pretendida. Após finalizar, parabeniza-a e refere que para a primeira vez foi muito positivo, explicando que terá muito tempo para retificar os aspetos técnicos e que na fase do concurso todo o trabalho estará muito mais consolidado, o que revela uma transmissão de confiança do professor para com a aluna.

Com a saída do professor acompanhador, Ricardo Alves questiona a aluna sobre o que estudou para a presente aula, isto porque devido ao concurso, as tarefas propostas são em maior número, aumentado assim carga horária de estudo da aluna, fazendo com que o tempo aula seja rentabilizado. A aluna responde assertivamente que estudou o que lhe foi proposto, demonstrando boa capacidade de gestão de tarefas, foco e empenho.

A aula continua com o estudo n.º 2, dos *Etudes Progressives et Mélodiques pour la Clarinette, Premier Cahier (assez facile)*, de Paul Jeanjean, sendo que a aluna o interpreta na sua totalidade. Finalizado o estudo, o professor salienta alguns problemas, nomeadamente em relação à dinâmica tocada, que seria necessário por vezes exagerar no mezzo forte e forte, detetando igualmente alguns problemas rítmicos, o que provocava uma falta de direção no fraseamento da aluna. Seguidamente, a aluna reinicia o estudo, com algumas interrupções por parte do professor, para ir corrigindo alguns aspetos menos positivos. Numa destas interrupções, o professor aponta para a necessidade de efetuar uma maior diferença de ideias entre os diversos momentos do estudo, verificando que nas secções mais técnicas do estudo, a aluna deixa de soprar, o que dificulta a perceção de todas as notas tocadas.

Posteriormente, a aluna interpretou a obra *Rhapsody for solo clarinet*, de Willson Osborne. Desta vez, o professor optou por deixar a aluna interpretar secções distintas da obra e ia corrigindo à medida que a obra ia avançando. Na parte inicial da obra, relembra que esta secção necessita de uma ideia de consecutividade, apesar de ser uma espécie de recitativo de ópera, o que facilitará à aluna se pensar na linha melódica, salientando que mais do que as notas, isto numa fase inicial em que a aluna interpreta pela primeira vez a peça, o gesto e o fraseio tornam-se fundamentais para o efeito pretendido. Numa fase intermédia, verificam-se alguns problemas técnicos, tendo o professor sugerido a utilização do metrónomo como auxílio à resolução e maior eficácia das passagens mais difíceis.

Ao finalizar a obra, refere que terá de ter mais atenção aos legatos e insistir nas apojeturas, sugerindo estudar sem apojetura e posteriormente introduzindo-a,

alertando-a igualmente acerca das suas respirações, revelando-se curtas para a duração da frase, aconselhando-a a rever novamente toda a secção do recitativo. Posto isto, ambos apontam o trabalho proposto para a próxima aula, desejando bom trabalho reciprocamente.

Tabela 5 – Registo de observação de aula nº 2 – Ensino Básico

Estagiário: Valter Ponte	Disciplina: Clarinete	Ano/Turma: 9º ano
Escola Professor: Conservatório de Música do Porto Ricardo Alves	Nº de aula: 2	Data: 23/10/2019

Registo de observação diário (texto descritivo, crítico e reflexivo)

Para dar início à segunda aula, a aluna efetua a escala de Fá Maior, em duas oitavas, entrando o professor acompanhador a meio deste exercício. De seguida, a aluna interpretou com piano a peça *Prise de Bec*, de Jérôme Naulais, dando assim continuação ao trabalho efetuado na aula passada em função do concurso em que irá participar. Na fase inicial, o professor pede mais energia por parte da aluna, referindo que as frases necessitam de serem mais fluentes, com especial destaque nos momentos em que as frases são direcionadas descendentemente, aconselhando a emissão de mais ar. Ao reiniciar, o professor efetua algumas correções de postura, nomeadamente nos cotovelos, levantando-os e melhorando substancialmente a projeção sonora. Numa fase mais intermédia, Ricardo Alves pede à aluna para ter mais presente mentalmente a questão rítmica, para quando esta iniciar a obra, o tempo não seja diferente do que é estipulado, insistindo igualmente na articulação mais curta. De salientar ainda o facto de o professor ir indicando a forma como a aluna deve frasear, através de gestos mais amplos e estalando os dedos ao mesmo tempo, por forma a que o ritmo seja constante. O professor insiste algumas vezes para que a aluna toque numa dinâmica mais forte e para facilitar esta indicação, o professor ajusta a palheta da aluna, para que, na abordagem seguinte, a palheta se encontre mais resistente e permita que a aluna necessite de emitir mais ar. Na secção final, o professor acelera no ritmo acima do pretendido, tendo no final respondido num tom bem-disposto: “Então estudaste! Bom trabalho!”. Com o finalizar da obra, efetua-se um ligeiro intervalo.

Seguidamente ao intervalo, o professor refere algumas indicações e conclusões sobre a interpretação da aluna, referindo que a mesma tem de tocar numa dinâmica acima do que está habituada, pelo facto de estar a tocar com piano e, por vezes, não se ouvir totalmente o que está a tocar. Continuando a aula, o professor pediu para que a aluna tocasse na íntegra a *Rhapsody for solo clarinet*, de Willson Osborne. Finalizada a interpretação, o professor teve uma breve conversa de incentivo para com a aluna, referindo que a peça, no exato momento em que terá de ser apresentada em público, estará pronta e bem tocada, salientando que era uma fase de transição onde era natural existirem dúvidas, sendo que são através das dúvidas que origina a aprendizagem. Posteriormente, o professor sugere verem algumas partes do final para o início, insistindo na linha melódica. Vai incentivando a aluna para que toque à vontade e sem receio, sendo que numa das secções, pede para que apenas crie tensão e sem efetuar muito *stringendo*, dando ênfase à ideia musical proporcionada pela obra. Ainda no final, algumas resoluções de problemas técnicos, onde o professor pede para que a aluna não olhe para a partitura e execute a passagem de memória, insistindo na resolução e certeza destas passagens técnicas mais difíceis, verificando-se uma metodologia de sucesso. Passando à secção intermédia, menciona o cantabile e sugere como deveria interpretar, exemplificando como a aluna está a tocar e corrigindo. Como esta fase é de obtenção de certezas e correções, o professor insiste novamente para que a aluna toque as passagens técnicas de memória. De forma a finalizar esta aula, a aluna interpretou a obra desde o início até à secção intermédia, sugerindo que se abstrairse de tudo em redor para desfrutar do que estava a fazer, insistindo de igual forma em respirações maiores, dando espaço entre frases e mantendo a calma necessária. À saída, o professor deu os parabéns à aluna pelo trabalho desenvolvido.

Tabela 6– Registo de observação de aula nº3 – Ensino Básico

Estagiário: Valter Ponte	Disciplina: Clarinete	Ano/Turma: 9º ano
Escola Professor: Conservatório de Música do Porto Ricardo Alves	Nº de aula: 3	Data: 30/10/2019

Registo de observação diário (texto descritivo, crítico e reflexivo)
No início da aula, o professor decide falar sobre a audição efetuada no passado dia 28 de outubro, questionando a aluna sobre a sua opinião e se tinha escutado a

gravação feita pela mãe, na medida em que, de facto, concorda com as indicações dadas pelo professor e se fazem sentido para a aluna. Falam também sobre algumas situações que ocorreram em contexto de prova, bem como alguns gestos pouco corretos com os ombros, gestos estes forçados ou antinaturais que vão contra a música escutada, referindo que o gesto corporal tem de ir ao encontro do gesto musical, onde ambos necessitam de estar em sintonia.

De seguida, a aluna interpreta o estudo n.º 3, dos *Etudes Progressives et Mélodiques pour la Clarinette, Premier Cahier (assez facile)*, de Paul Jeanjean, tendo no final o professor ajustado a palheta, trocando a abraçadeira utilizada pela aluna por uma sua e pedindo para tocar a secção final e inicial, verificando-se uma melhoria significativa na produção sonora. Em jeito de conclusão, o professor refere que a aluna necessita de ser mais ativa e para que antecipe a resolução dos problemas, relativamente ao material e consequente cuidado com o mesmo. Sobre o estudo, refere que o tempo estava um pouco rápido, questionando a aluna sobre a pulsação e como estava a sentir o tempo, sugerindo que tentasse interpretar a parte mais técnica do estudo e que encontrasse um tempo confortável, de forma a facilitar a interpretação e ir ao encontro do tempo pretendido. Regressando ao início, o professor insiste numa dinâmica acima do que foi interpretado, num timbre mais cheio, sendo que Ricardo estala os dedos, mantendo assim a pulsação e adotando uma série de gestos perceptíveis para os diferentes tipos de dinâmicas a utilizar pela aluna, ajudando-a a no ênfase mais correto e alertando-a para ter mais atenção às variações de intensidade, nomeadamente nos *crescendos* e *diminuendos*. Nas passagens mais técnicas, alerta a aluna para uma melhor sincronização dos dedos e para articular as notas indicadas, notando pouca saliência na articulação utilizada pela aluna, pedindo para igualar metricamente todas as notas desta secção. Após todas estas indicações, a aluna regressa novamente ao início, sendo que Ricardo volta a insistir nas diferenças de dinâmicas, em que exclama “Lindo!” após a aluna tocar a primeira secção. Na última parte do estudo, o professor volta a insistir na total perceção de todas as notas, sugerindo um *rallentando* mais uniforme.

Seguidamente, o professor questiona se aluna estudou desde a audição de segunda-feira, isto porque decorreu muito pouco tempo entre a audição e a presente aula, tendo a aluna respondido que, de facto, não estudou como de costume, embora esteja pronta para tocar a *Rhapsody for solo clarinet*, de Willson Osborne. O professor opta por pedir para a aluna tocar a reexposição do tema inicial, questionando-a, de seguida, sobre o que achou do que tinha interpretado, ao que responde que faltou exagerar nas dinâmicas e que o som estava “feio”. Perante isto, o professor sugere

que a aluna deveria equacionar a forma como pensa e como deverá resolver os problemas a estudar, pensando nestes aspetos mencionados. Após um breve momento, utilizado pela aluna para limpar o clarinete, esta executa novamente a reexposição, onde o professor questiona novamente a aluna sobre o que interpretou. Perante a apatia da aluna, o professor mostrou uma gravação que tinha feito à aluna naquele momento, questionando-a sobre o que tinha escutado. Ricardo Alves concorda com as afirmações da aluna, no aspeto em que tem de exagerar nas dinâmicas, tendo a aluna repetido algumas vezes esta secção e o professor vai gravando e mostrando à aluna o resultado. Mais à frente, numa das passagens técnicas, o professor sugere que a aluna efetue a passagem num tempo mais calmo, para que melhore a sincronização entre a mão esquerda e direita, repetindo algumas vezes este processo até ficar consolidado. A meio deste processo, o professor indica que a aluna tem de afastar os braços do tronco, falando que o gesto utilizado traria menos agilidade aos dedos. Por fim, o professor pediu para que a aluna toque a passagem em stacatto curto, para que escutasse todas as notas que estava a tocar, tendo Ricardo Alves sugerido para que a aluna insistisse neste tipo de passagens de forma mais calma e idealizando alternativas para a resolução destes problemas. Sem tempo para mais, o professor deseja uma continuação de um bom trabalho.

3.2. Relatórios de Observação da Prática Educativa do aluno do Ensino Secundário

Tabela 7 - Registo de observação de aula nº 1 – Ensino Secundário

Estagiário: Valter Ponte	Disciplina: Clarinete	Ano/Turma: 12º ano
Escola Professor: Conservatório de Música do Porto Ricardo Alves	Nº de aula: 1	Data: 16/10/2019

Registo de observação diário (texto descritivo, crítico e reflexivo)
<p>A aula inicia-se com o cumprimento entre professor e aluno, sendo que o professor explica o intuito da minha presença na sala de aula. Posto isto, o aluno refere que irá concorrer à Orquestra Jovem Europeia e, como tal, preparou alguns excertos de orquestra para a presente aula. O aluno iria optar por tocar um excerto menos virtuosístico para o início, ao que o docente sugeriu o excerto <i>Variation de L'oiseau de Feu</i>, de Stravinsky, provocando imprevisibilidade no aluno e testando-o, algo importante para quem se propõe a efetuar uma prova deste nível. Após a interpretação do excerto, o docente demonstra as diferentes posições auxiliares entre alguns intervalos das diversas passagens do excerto, alertando-o para as súbitas alterações nas dinâmicas, contribuindo para tal os sforzandos existentes. Salienta ainda que a pulsação, por vezes, se encontra instável, tendo tendência para estar à frente do tempo inicial.</p> <p>De seguida, o aluno interpretou os excertos da 6ª Sinfonia de Tchaikovsky, sendo que no <i>Allegro non Troppo</i>, o docente insiste na articulação e na sua consequente regularização em todas as notas, pedindo para que o aluno execute o excerto de forma mais lenta, para uniformizar todas as notas articuladas, sem que o aluno esteja à frente do tempo. Ricardo Alves pediu para que o aluno executasse algumas secções do excerto em “loop” de quatro notas, para que este entendesse que, quando o aluno articula, por vezes altera a qualidade do stacatto. Em relação ao <i>Adagio</i>, o docente refere que este tem de estar atento à forma como conduz a frase, pensando na linha melódica que está a executar, sendo que, por vezes, a qualidade do legato decaía. O docente utilizou o computador para demonstrar ao aluno a execução do excerto de clarinete em conjunto com a orquestra, para um melhor entendimento do ambiente criado e instrumentação que acompanha o solo, tendo recorrido à partitura geral da orquestra em simultâneo. Referiu que, em relação ao excerto anterior, necessita ter mais atenção à pulsação.</p>

Seguidamente, o aluno interpretou o excerto de *Sonho de uma Noite de Verão*, de Mendelssohn, ao que o professor questionou o aluno acerca do significado da indicação de Scherzo, referindo-se a este termo como “brincando”, apontando, então, ao facto do andamento se encontrar ligeiramente lento, o que ajudaria se o discente articulasse as colcheias de forma mais curta. Na secção intermédia, refere que os trilos necessitavam de serem mais cerrados e concisos, regressando ao início do excerto e pedindo ao aluno para que desse ênfase nas diferentes secções de cada compasso, sendo que, em algumas partes, o aluno sentia algumas dificuldades por não ser o tempo forte.

Tendo corrigido os problemas, o aluno tocou o excerto da *6ª Sinfonia* de Beethoven, ao que o docente questiona sobre que instrumento toca em simultâneo com o clarinete, ao que o aluno responde corretamente que é o fagote. Refere que a articulação tem de ser algo mais fácil e natural, sem nenhum tipo de alteração nas notas articuladas.

Posteriormente, o aluno interpretou o excerto da *8ª Sinfonia* de Beethoven, sendo que o professor sugeriu ao aluno gravar-se ao estudar, para facilitar a correção de alguns aspetos já indicados anteriormente. Alertou para o facto de o aluno necessitar pensar no tempo antes de iniciar o excerto, revelando que os ornamentos, por vezes, necessitavam de serem mais cantados e interpretados de forma menos abrupta, recorrendo novamente ao computador para escutar o que executa a orquestra em simultâneo com o clarinete. Após a audição, o docente refere que o stacatto necessita de mais ressonância, alternando o excerto entre legato e stacatto, sugerindo executar o excerto de forma mais lenta, com a finalidade do aluno escutar o que está a tocar. Para finalizar a aula, o aluno executa a parte inicial do *Concerto nº1* de C. M. Weber, em que Alves reforça a ideia de linha melódica, com principal destaque às notas Sib e Ré, sendo importante as diferentes cores e timbres presentes na exposição da obra, tudo isto numa forma natural e simples. Salaria a indicação *con anima* e alerta para os finais de frase que, por vezes, encontram-se curtos, sendo que as diferentes transições necessitam de serem executadas sem pressas ou de forma pressionada. Sem tempo para mais, o professor dá a aula por concluída, aconselhando a rever a questão da articulação.

Tabela 8 – Registo de observação de aula nº 2 – Ensino Secundário

Estagiário: Valter Ponte	Disciplina: Clarinete	Ano/Turma: 12º ano
Escola Professor: Conservatório de Música do Porto Ricardo Alves	Nº de aula: 2	Data: 23/10/2019

Registo de observação diário (texto descritivo, crítico e reflexivo)
<p>O início da aula dá-se de forma descontraída, ao qual o professor pergunta, num tom de boa disposição, se o aluno está preparado para a prova que iria efetuar no final da semana, ao qual o aluno responde de forma positiva. O aluno apresenta os excertos orquestrais que irá interpretar, começando com o excerto da <i>6ª Sinfonia</i> de Beethoven. O professor sugere deve pensar num tempo antes de iniciar o excerto, referindo que a articulação utilizada é muito dura, que deve ser mais leve e inspirada na articulação utilizada pelo fagote. Questiona, ainda, o aluno sobre a força da palheta utilizada, devido ao tipo de articulação utilizada anteriormente, optando por trocar. De seguida, o aluno interpretou o excerto da <i>8ª Sinfonia</i> de Beethoven, em que o professor apenas refere algumas indicações na direção da frase a meio deste excerto. Seguidamente, o aluno tocou <i>Sonho de uma Noite de Verão</i>, de Mendelssohn, referindo que todo o excerto se encontrava excessivamente pesado, não relacionando o tempo com o carácter a utilizar, sugerindo uma articulação mais leve. Ao reiniciar o excerto, o professor ia repetindo de forma rítmica a nota mi, pautando assim o tempo. Posteriormente, optou por utilizar o metrónomo do telemóvel a 98 BPM, baixando para o tempo pedido (92), sem que o aluno entendesse que tempo estava a interpretar, o que demonstrou alguma astúcia por parte do professor e revelou a forma como o aluno reage sob pressão, algo natural em ambiente de prova. O próximo excerto interpretado foi o <i>Variation de L'oiseau de Feu</i>, de Stravinsky, onde Ricardo Alves refere que o aluno deve obter uma melhor colocação e legato nas notas em que utiliza posições auxiliares (como o Dó#5), efetuando o excerto num andamento mais lento e corrigindo estes problemas, referindo ainda que o final dos compassos se encontram longos, indo contra o carácter do andamento. De seguida, o excerto interpretado foi a <i>6ª Sinfonia</i> de Tchaikovsky, sendo que no <i>Allegro non Troppo</i>, o professor apenas pede especial atenção com o final, onde não deve acelerar. Passando para o <i>Adagio</i>, refere que necessita de se mentalizar sobre a necessidade de utilizar mais ar, mesmo com o facto do clarinete ser antigo e preso, evidenciando que o aluno pensa na nota si como ponto de chegada e que deve pensar na frase inicial como um todo, salientando que neste excerto o carácter deve ser <i>dolce</i> e pensar até à última nota.</p>

Para encerrar este capítulo da aula, o professor dialoga com o aluno sobre a abordagem à prova que irá realizar, motivando-o e referindo que o aluno não tem nada a perder e para tentar desfrutar do momento, tranquilizando-o e demonstrando confiança no trabalho desempenhado.

Seguidamente, o aluno executa a parte inicial do *Concerto nº1* de C. M. Weber, em que Ricardo Alves pede para que exista uma ideia de consecutividade e para não cortar a frase, referindo ainda que a primeira nota da obra necessita ser mais longa e menos precipitada. No entanto, o aluno troca de palheta para outra mais acessível e vai efetuando as devidas alterações pedidas pelo professor. Após pedir que o final da cadência fosse efetuado de forma mais decidida, o professor, de forma súbita, pede para que o aluno toque o excerto de Mendelssohn e o da *6ª Sinfonia* de Beethoven, ambos de memória, colocando novamente o aluno em situação de pressão, por forma a se habituar à imprevisibilidade da prova, referindo apenas que não deve morder. Com a chegada do professor de piano, o aluno interpreta o concerto trabalhado individualmente, em que Ricardo Alves refere que o aluno tem de prestar atenção à afinação, devendo corrigir sempre que possa, justificando esta alternância na afinação derivado a apertar demasiado na embocadura. Ao mesmo tempo em que o aluno vai tocando, o professor vai corrigindo alguns aspetos de postura.

De forma a terminar a aula, o professor questiona se tinha algum dos estudos que teria de interpretar para um concurso em final de novembro que quisesse trabalhar. Apesar do aluno referir que não estava preparado para tocar na aula este material, optou por interpretar o estudo Ernesto Cavallini – *30 Caprichos: nº10*, em que o professor pede para não alterar o tempo do estudo e salientando “Estás num bom caminho”. Subitamente, pede para o aluno interpretar o excerto de Mendelssohn, colocando novamente o aluno à prova, questionando-o, de seguida, sobre o que tinha achado da palheta, explicando que, por vezes, o aluno deixa o som cair, ao que compara a maneira de soprar como se estivesse a soprar para uma palhinha, centrando assim o ar emitido. O aluno troca novamente de palheta, desta vez para uma mais fraca, de forma a testar o material que possivelmente iria utilizar na prova, efetuando o mesmo excerto e Alves salienta que o aluno não pode descuidar a maneira como sopra. Para finalizar a aula, o aluno troca para outra palheta, desta vez de força intermédia, executando novamente o excerto de Mendelssohn. Aconselha a que o excerto seja interpretado de uma forma menos presa, que adote uma articulação mais livre. À saída, o professor deseja boa sorte.

Tabela 9 – Registo de observação de aula nº3 – Ensino Secundário

Estagiário: Valter Ponte	Disciplina: Clarinete	Ano/Turma: 12º ano
Escola Professor: Conservatório de Música do Porto Ricardo Alves	Nº de aula: 3	Data: 30/10/2019

Registo de observação diário (texto descritivo, crítico e reflexivo)
<p>No início desta aula, o professor questiona o aluno sobre a sua opinião em relação às gravações que efetuou para um concurso, optando por utilizar o computador para escutar algumas gravações dos estudos face às dúvidas do aluno, nomeadamente o estudo nº 6 dos <i>Quinze Études adaptées à la clarinete par Ulysse Delécluse</i>, de J. S. Bach e o estudo nº10 dos <i>30 Capricci per Clarinetto</i>, de Ernesto Cavallini. Em relação ao estudo nº 6 de Bach, o professor optou por utilizar o computador para escutarem a versão original, para violino, escutando, de seguida, a gravação feita pelo aluno. O professor alerta para alguns rubatos ou <i>stringendos</i> tocados pelo aluno, isto por se tratar de uma obra barroca e este tipo de indicações não se encontrarem na partitura, questionando, ainda, o aluno se acha que a sua gravação está em condições para ser enviada, obrigando a uma reflexão profunda por parte do aluno. Após este diálogo, o aluno efetuou o estudo na aula, sendo que o professor sugere a interpretação do estudo de uma forma fluida, relacionando uma melhor articulação a esta ideia. Regressando ao computador para escutar uma das versões para violino, o professor explica que este estudo é originalmente retirado de uma <i>partita</i>, questionando o aluno sobre o que acha da interpretação escutada, algo que aconteceu por várias vezes nesta aula. Perante algumas conclusões a que chegou, o aluno interpreta novamente o estudo, tendo como resultado uma maior leveza na articulação e uma maior expansão de cores entre as diferentes partes do estudo, isto porque não se verifica nenhum tipo de indicação de dinâmicas. O aluno regressa novamente ao início, de forma a ajustar o tempo, utilizando assim o metrónomo, sendo que o professor insiste numa boa primeira respiração inicial, para o balanço ser o mais correto.</p> <p>De seguida, escutam a gravação efetuada pelo aluno do <i>Estudo nº 10</i> de Cavallini, tendo o professor questionado a pulsação que está a sentir, referindo ainda que a articulação necessita ser mais precisa logo no início do estudo. Como tal, o professor pede para que interprete o estudo mais lento, falando em simultâneo sobre a mão direita do aluno, caracterizando-a como estando “algo agitada”, necessitando de um maior controlo e precisão por parte do aluno, podendo esticar ainda mais os legatos, facilitando assim os intervalos entre as notas.</p>

Por fim, o aluno executou a *Sonata para Clarinete e Piano*, de Francis Poulenc. Após tocar o primeiro andamento até à secção intermédia, foi necessário alterar algumas notas erradas na partitura, tendo o professor explicado a origem por detrás destas notas se encontrarem na partitura. Em relação à performance do aluno, o professor sugere que no início terá de adotar um carácter “um pouco mais marcial”, referindo que o aluno efetuou mais respirações do que era devido, em que as colcheias com ponto terão de ser tocadas de forma mais cerrada, sem deixar de conter a fluidez e o legato necessários nesta secção inicial. O professor ainda aponta para uma maior diferença entre as secções mais rítmicas e melódicas, podendo mostrar, assim, os contrastes presentes na obra. Em relação à secção seguinte, o professor alertou o aluno para a parte rítmica, tendo o aluno optado por solfejar para um melhor entendimento do que estava a efetuar de forma errada. De forma a finalizar a aula, o professor contou uma breve história sobre o terceiro andamento desta sonata, sobre que canção popular se baseou Poulenc para escrever o andamento. Sem tempo para mais, o professor despede-se do aluno, desejando um bom trabalho.

3.3. Relatórios de Observação da Prática Educativa da turma de Naípe de Madeiras

Tabela 10 – Registo de observação de aula nº 1 – Turma de Naípe de Madeiras

Estagiário: Valter Ponte	Disciplina: Coletivo	Ano/Turma: Básico / Naípe de Madeiras
Escola Professor: Conservatório de Música do Porto Anabela Araújo	Nº de aula: 1	Data: 23/10/2019

Registo de observação diário (texto descritivo, crítico e reflexivo)

No início desta aula verificou-se uma reorganização da sala, uma vez que a aula anterior tinha efetuado outra aula de classe de conjunto. Seguidamente, a professora realizou a chamada e optou por começar a aula com a realização de uma escala em dinâmica *mezzo piano*, como forma de aquecimento para as tarefas seguintes. A escala escolhida foi a de si bemol de efeito real, preferindo apenas uma oitava para a realização desta escala. A professora pede, por várias vezes, para se preocuparem com a afinação e para escutarem os colegas que estão em seu redor, optando por efetuar a escala por naipes, aproveitando, assim, para afinar individualmente e, posteriormente, por naípe. De seguida, e após este momento de afinação, a professora pede para os alunos tocarem a escala em grupos de quatro notas em semínimas, sendo que descendentemente, que alterassem para colcheias, prestando atenção às dinâmicas, para que os alunos reajam aos diferentes gestos efetuados pela professora, sejam estes mais ou menos amplos. No final deste exercício, Anabela Araújo corrige algumas respostas menos conseguidas aos seus gestos efetuados por parte dos alunos, tais como as dinâmicas e o fecho da orquestra.

Seguidamente, a peça proposta para a aula era Etowah, de Brian Balmages, tendo a professora explicado o título da obra, baseando-se no relembrar o passado da Geórgia, estado Norte-Americano, anteriormente designado como Etowah. No início da peça, a professora opta por trabalhar especificamente com os fagotes, corrigindo-os ritmicamente, introduzindo os restantes elementos das madeiras, sempre num andamento confortável e para facilitar a leitura dos alunos. No tutti das madeiras, insistiu nos crescendos e diminuendos, escolhendo novamente o trabalho por naipes, iniciando pelas flautas, em pares e posteriormente o naípe completo. Por ser um trabalho metódico, de correção e muitos aspetos, e por serem alunos muito jovens, a professora optou por trabalhar a obra por secções, fazendo do início até ao número onze, posteriormente do onze ao dezanove, dezanove ao vinte e sete e do trinta e um

ao trinta e nove, respetivamente. Após o trabalho de correção rítmica e de notas, sempre com o decoro com a dinâmica piano, que se encontrava geralmente acima do pretendido, a professora regressa ao início da obra, levando a obra mais próxima do andamento indicado. No final da aula, a professora anuncia que na próxima aula haverá uma prova individual de toda a peça, de forma a verificar quem realmente estudou ou não a obra.

Tabela 11– Registo de observação de aula nº 2 – Turma de Naípe de Madeiras

Estagiário: Valter Ponte	Disciplina: Coletivo	Ano/Turma: Básico / Naípe de Madeiras
Escola Professor: Conservatório de Música do Porto Anabela Araújo	Nº de aula: 2	Data: 30/10/2019

Registo de observação diário (texto descritivo, crítico e reflexivo)

Por indisponibilidade da professora Anabela Araújo, esta aula foi lecionada pelo maestro titular da Orquestra de Sopros do Ensino Básico do Conservatório do Porto, professor Avelino Ramos. Após uma ligeira reorganização da sala de aula, o professor opta por um exercício de aquecimento, iniciando em fá de efeito real. Adotando uma postura tranquila, e num tom de voz baixo, cativando assim a atenção dos alunos, inicia pelo naípe dos clarinetes, efetuando notas longas, tendo o professor corrigido a postura adotada pelos clarinetistas, insistindo que uma boa inspiração melhora substancialmente o som e a presença dos executantes, corrigindo simultaneamente a afinação. De seguida, passou para o naípe das flautas, explicando o porquê de os clarinetes serem instrumentos transpositores, o que levou a um momento de reflexão dos alunos. Após fazer todo este processo aos restantes naípes, o professor coloca diferentes naípes a tocar em simultâneo, de forma a equilibrar a massa sonora e ainda alguns aspetos de afinação menos bem conseguidos, insistindo numa dinâmica em que todos os alunos se pudessem escutar em si.

Por indisponibilidade da professora Anabela Araújo, esta aula foi lecionada pelo maestro titular da Orquestra de Sopros do Ensino Básico do Conservatório do Porto, professor Avelino Ramos. Após uma ligeira reorganização da sala de aula, o professor opta por um exercício de aquecimento, iniciando em fá de efeito real. Adotando uma postura tranquila, e num tom de voz baixo, cativando assim a atenção dos alunos, inicia pelo naípe dos clarinetes, efetuando notas longas, tendo o professor corrigido a

postura adotada pelos clarinetistas, insistindo que uma boa inspiração melhora substancialmente o som e a presença dos executantes, corrigindo simultaneamente a afinação. De seguida, passou para o naipe das flautas, explicando o porquê de os clarinetes serem instrumentos transpositores, o que levou a um momento de reflexão dos alunos. Após fazer todo este processo aos restantes naves, o professor coloca diferentes naves a tocar em simultâneo, de forma a equilibrar a massa sonora e ainda alguns aspetos de afinação menos bem conseguidos, insistindo numa dinâmica em que todos os alunos se pudessem escutar em si.

De seguida, o professor inicia a aula com Etowah, de Brian Balmages, questionando os alunos para o tipo de compasso que estavam a executar, em que o professor dirigiu o compasso e os alunos iam contando em voz alta cada tempo do compasso, alterando por vezes a gesto do tipo de compasso que estava a executar, pedindo, de seguida, para que os alunos solfejassem e ao mesmo tempo que colocavam as dedilhações utilizadas nos instrumentos, implementando, assim, várias estratégias de memorização e leitura. Após corrigir alguns aspetos rítmicos a alguns naves, o professor pediu a uma aluna de flauta para efetuar uma passagem, servindo de exemplo ao que pretendia, pedindo ao restante naipe para escutar numa fase inicial e, seguidamente, efetuarem a mesma passagem em conjunto. Adotou este método por algumas vezes em várias secções da obra, pedindo especialmente para não acentuarem determinadas notas que cantam quando solfejassem, explicando que apenas se deve acentuar em determinadas indicações nas obras. Na secção intermédia, corrige a afinação nos instrumentos mais graves através do equilíbrio entre arpejos utilizados na obra, indicando que o fraseado utilizado, nomeadamente em colcheias, deveria ser mais suave. Após trabalhar do início até à secção intermédia, o professor opta por regressar ao início da obra até ao número de compasso 27, sendo que na parte inicial, pede aos oboés para tocarem numa dinâmica piano, uma vez que se verificava uma massa sonora acima do pretendido. Repetindo a secção, Avelino faz sinal de fecho da orquestra e efetua um reforço positivo aos oboés, salientando o compasso trabalhado como “Bom compasso”. Tendo dirigido o que trabalharam até então, o professor reflete que houve coisas boas, outras não tão boas, mas que o saldo geral é positivo, optando por efetuar um ligeiro momento de descompressão, retirando dúvidas aos alunos.

Recomeçando do compasso 19, indica para alguns alunos de diferentes naves tocarem de forma individual, corrigindo aspetos rítmicos e sonoros, sendo que no compasso 31, pede aos alunos de clarinete para que solfejem e marquem o compasso com a mão, anunciando que na aula seguinte iria verificar individualmente se de facto

este trabalho foi efetuado, referindo que ao solfejar a cantar, bem como a tocar, é necessário ter a capacidade de olhar para o compasso posterior ao que se está a tocar ou solfejar, o que demonstra não só a correção, mas a origem de todo o processo. De forma excecional, pede que os alunos toquem os últimos dois compassos de memória, de forma a que estes possam olhar para o professor a dirigir, reagindo às diferentes ações efetuadas. Sem mais tempo para mais, o professor deseja a continuação de um bom trabalho.

Tabela 12– Registo de observação de aula nº 3 – Turma de Naípe de Madeiras

Estagiário: Valter Ponte	Disciplina: Coletivo	Ano/Turma: Básico / Naípe de Madeiras
Escola Professor: Conservatório de Música do Porto Anabela Araújo	Nº de aula: 3	Data: 06/11/2019

Registo de observação diário (texto descritivo, crítico e reflexivo)
<p>Nesta aula, o titular da orquestra de sopros, professor Avelino Ramos, optou por não efetuar ensaio por naipes, tendo realizado ensaio tutti e ministrando assim a presente aula. De forma a efetuar um breve aquecimento, o professor pede aos alunos para tocarem fá em efeito real, inicialmente de forma sustentada em cada nota, pedindo, de seguida, a alguns alunos de diferentes instrumentos que tocassem a primeira nota da respetiva escala, referindo ser necessário que escutassem estes mesmos instrumentos, tentando assim incutir alguma consciência auditiva. Repetindo o exercício, agora com todos os alunos que constituem a orquestra, o professor exclama: “Boa, bastante melhor!”, pedindo que efetuassem a escala em semibreves, com pausa de semibreve, referindo que iria alterar o andamento, podendo ser mais rápido ou lento. Seguidamente, o professor efetuou o mesmo exercício com diferentes células rítmicas, iniciando por duas mínimas, quatro semínimas, duas semínimas e quatro semicolcheias e o inverso e ainda uma pausa de colcheia, três colcheias e duas semínimas, sempre com uma semibreve de pausa entre cada nota. Perante algumas dificuldades de alguns alunos com alguns destes exercícios, especialmente este último, o docente opta por pedir aos alunos para cantarem o ritmo imposto, inclusive os tempos da pausa, interpretando posteriormente com o instrumento. Após este breve aquecimento, segue-se a peça que têm vindo a trabalhar nas últimas aulas, Etowah, de Brian Balmages, dirigindo do início da obra até à secção rápida, em allegro. Ao parar, o professor exclama que a obra está “Muito bem, muito melhor!”, referindo ainda que a questão rítmica está bem mais consolidada em comparação às últimas aulas. De seguida, efetua algumas indicações a alguns naipes, a nível dinâmico e frásico, sempre num tom tranquilo e bem-disposto. Opta por regressar novamente ao início, interrompendo algumas vezes para corrigir questões de afinação e equilíbrio, efetuando este processo entre todos os diferentes naipes constituintes da orquestra. No início do allegro, o professor centra-se essencialmente na secção de percussão, pois esta inicia-se com estes instrumentos, posteriormente questionando todos os alunos sobre terem trabalhado o gesto do compasso quaternário com a mão,</p>

pedindo para que alguns alunos exemplificassem. Corrigindo alguns gestos menos bem conseguidos, o professor pede a todos os alunos para que efetuem o gesto, enquanto solfejem ao mesmo tempo, subdividindo entre clarinetes e saxofones, a partir do compasso trinta e um, isto porque nesta fase, são ambos os naipes que assumem a melodia principal na obra. Ainda sem a percussão, faz toda esta secção inicial do allegro, pautando pelo equilíbrio entre os diversos naipes que estão a tocar. Seguidamente e a partir do compasso trinta e cinco, o professor centra-se nos oboés e flautas, em que corrige alguns ritmos menos bem conseguidos e timbres. Sem tempo para mais, deu-se a aula por encerrada.

4. Balanço Geral das Observações

Terminado este período de observação de aulas, considero que a experiência com o professor Ricardo Alves foi absolutamente enriquecedora, na medida em que adquiri conhecimento e estratégias pedagógicas que considero fundamentais para a prática docente, bem como para compreender algumas decisões a tomar por parte de uma pessoa altamente experiente em diferentes situações. Através das observações de aulas que efetuei foi possível contactar com a utilização de metodologias distintas por parte do professor cooperante em função dos alunos, revelando acuidade na resolução dos problemas e dúvidas que surgiam nas aulas, conseguindo adequar o seu discurso aos conteúdos programáticos e fornecendo indicações sobre aspetos técnicos ou musicais aos diferentes momentos e tipo de aluno que ensina.

Foi igualmente importante entender o tipo de questões que costumam surgir por parte dos alunos bem como a forma mais eficaz de as resolver, tendo o professor Ricardo Alves demonstrado tranquilidade, um à-vontade e uma boa disposição que facilitam a forma como os alunos encaram os problemas, moderando o discurso em função dos diferentes momentos de aula. Este contexto ajudou-me a interpretar algumas dificuldades subentendidas demonstradas pelos discentes, identificadas prontamente pelo professor cooperante, conseguindo apresentar soluções distintas às que inicialmente idealizava, bem como a flexibilidade no cumprimento dos programas e objetivos específicos propostos a cada aluno.

Um dos aspetos que me chamou à atenção e que considerei importante foi a motivação que incute nos seus alunos para que frequentassem masterclasses, participassem em concursos ou concorressem a provas de orquestras para as suas respetivas idades, conduzindo a um trabalho específico em função dos diferentes objetivos propostos, resultando na evolução e no aumento dos índices motivacionais de forma significativa. A identificação das características pessoais, bem como as dificuldades e virtudes musicais de cada aluno foram possíveis através destas observações, tendo sido um excelente ponto de partida para as planificações e aulas que tive que lecionar.

A comunicação entre os vários elementos pertencentes ao círculo familiar dos seus alunos sempre foi uma constante para o professor, verificando o cuidado e a atenção do mesmo face ao bem-estar físico e mental dos seus discentes. Perante as adversidades originadas pela pandemia, Ricardo Alves sempre demonstrou disponibilidade para acompanhar, na medida do possível, os seus alunos, idealizando alternativas para colmatar as aulas presenciais e o seu possível efeito. Por fim, gostaria

de deixar uma palavra de apreço ao Professor Ricardo Alves, por todo o conhecimento e disponibilidade demonstrados desde o início do estágio.

Em relação às aulas de naipe de madeiras, a experiência com a professora Anabela Araújo foi prolífera em aprendizagens, uma vez que já tinha lidado esporadicamente com algum trabalho em ensemble de clarinetes, mas nunca com tantos alunos, tão jovens e de naipes tão distintos, conseguindo adquirir excelentes conceções pedagógicas de gestão de grupo, dinâmica de aulas e de repertório adequado ao nível observado. Foi interessante notar a energia e capacidade de captar a atenção dos alunos, mesmo em momentos de maior distração ou alvoroço, o que revela grande experiência e subtilidade na gestão de grupo, conseguindo facilmente resolver eventuais questões que iam surgindo, sempre de uma forma simples e prática.

O seu discurso sempre foi de acordo com os diferentes momentos de aula, dando primazia ao bem-estar e esclarecimento de dúvidas por parte dos alunos, demonstrando várias informações relevantes sobre as obras estudadas, sejam estas de índole técnica, como a afinação entre os vários naipes presentes, ou a introdução de alguns aspetos musicais, como os contrastes dinâmicos ou o equilíbrio entre os diversos instrumentos. Estes tipos de componentes musicais são extremamente relevantes, fornecendo assim uma sólida base musical para o futuro destes discentes, algo que a professora Anabela Araújo os transmitiu com naturalidade e clareza. Infelizmente, a pandemia COVID-19 e o confinamento que se seguiu interromperam o processo de observação de aulas. Porém, gostaria de frisar todo o saber que consegui adquirir, deixando também uma palavra de agradecimento pela disponibilidade e amabilidade demonstradas ao longo de todo o ano letivo.

Capítulo II | Prática de Ensino Supervisionada

1. Registo de aulas lecionadas

Neste capítulo encontram-se as planificações das aulas que lecionei, tendo sido supervisionadas pelos professores cooperantes Ricardo Alves e Anabela Araújo, bem como pelo professor coorientador e supervisor António Saiote. As planificações realizadas basearam-se na metodologia organizacional das aulas de cada professor cooperante, podendo assim complementar o trabalho realizado por estes e proporcionar uma experiência de aprendizagem semelhante aos discentes, indo assim ao encontro aos objetivos propostos por cada docente.

As observações de aulas tornaram-se fundamentais para a construção de cada planificação, conseguindo desta forma compreender com mais facilidade o tipo de estratégias a utilizar e tendo a oportunidade de conhecer o perfil individual e coletivo dos alunos que teria de lecionar. No final deste capítulo e em jeito de conclusão, efetuei uma breve reflexão sobre a experiência adquirida neste estágio profissional.

1.1. Planificação e descrição das aulas lecionadas

As planificações das aulas lecionadas foram construídas através de um modelo fornecido pelo coordenador e diretor de Mestrado em Ensino da Música, professor Paulo Perfeito, adquirindo alguns itens de modelos utilizados na Unidade Curricular de *Fundamentos da Didática dos Instrumentos*.

Através deste modelo de planificação consegui obter uma maior organização de todas as atividades a colocar em prática na lecionação, onde são inicialmente expostos os objetivos e competências propostas, os conteúdos programáticos a serem desenvolvidos e o desenvolvimento da aula, consistindo numa descrição mais detalhada de todos os processos. Seguidamente, surgem os recursos utilizados para o normal funcionamento de aula e os critérios de avaliação, contendo os parâmetros examinados e os diferentes níveis avaliativos de desempenho, finalizando com uma reflexão sobre o desenrolar da aula lecionada.

1.1.1. Aluna do Ensino Básico

PLANO DE AULA | RAMO INSTRUMENTO, JAZZ E CANTO

Aula nº 11

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Conservatório de Música do Porto

Data: 15/01/2020

Ano/Grau: 9º ano/5º grau

Duração da aula: 90 minutos

Regime de frequência: Regime articulado

Número de alunos: 1

Estagiário(a): Valter Ponte

OBJETIVOS | COMPETÊNCIAS

1. Consolidação do trabalho apresentado;
2. Aplicação de conceitos musicais presentes nas tarefas propostas;
3. Desenvolvimento de capacidades como a autonomia e sentido crítico no estudo individual;
4. Aperfeiçoamento do âmbito interpretativo nas obras;
5. Melhorar a articulação e atitude na performance.

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

- **Escala de Lá M e Fá# m**, na extensão de uma oitava e respetivo arpejo. Execução de terceiras dobradas e inversões de quatro sons na escala, ocorrendo o mesmo no arpejo, com alterações de articulação. Na escala menor efetuar a escala menor natural, harmónica e melódica, com inversões de 3 e 4 sons;
- **Estudo:** Estudo nº 2- *Études Progressives et Mélodiques pour la Clarinette* de Paul Jeanjean.
- **Peça:** *Concerto nº 10* de Carl Stamitz.

DESENVOLVIMENTO DA AULA

1. Introdução e aquecimento

- ✓ Breve diálogo sobre o estudo efetuado durante a semana, isto enquanto decorre a montagem do instrumento.
- ✓ Execução das escalas Lá M e Fá# m em legato e staccato, tocando posteriormente em terceiras dobradas e inversões de quatro sons, alterando a articulação e a sua respetiva ordem.
- ✓ Execução do arpejo da escala maior e menor em legato e staccato com inversões de três e quatro sons respetivamente, alterando a articulação. Aquando da escala menor, o aluno deve tocar a escala menor natural e harmónica.

2. Estudo

- ✓ A aluna interpreta, na íntegra, o Estudo nº 2- *Études Progressives et Mélodiques pour la Clarinette* de Paul Jeanjean;

- ✓ Correção de possíveis erros de leitura, dando especial atenção à interpretação musical e à articulação. Demonstração prática das estratégias de estudo propostas em função das estratégias apresentadas pela aluna.

3. Peça

- ✓ Interpretação *Concerto nº 10* de Carl Stamitz.
- ✓ Correção de possíveis erros de leitura e especial atenção à interpretação musical da obra. Demonstração prática de algumas alterações na interpretação, de forma a melhorar a performance.
- ✓ Revisão de ideias referidas na aula, atribuição de trabalho para casa e balanço geral da aula.

RECURSOS E FONTES

- Clarinete;
- Palhetas;
- Estante;
- Partituras
- Lápis;
- Borracha.

AValiação

Avaliação do Aluno			
Descritores do Nível de Desempenho			
Parâmetros de Avaliação:	Insuficiente	Suficiente	Bom
Concretizar com sucesso a leitura das tarefas propostas.	Não conseguiu concretizar com sucesso a leitura das tarefas propostas.	Conseguiu concretizar parcialmente a leitura das tarefas propostas.	Conseguiu concretizar com sucesso a leitura das tarefas propostas.
Compreender a estrutura	Não conseguiu compreender a	Conseguiu compreender	Conseguiu compreender

interpretativa das obras, salientando as linhas melódicas e harmónicas.	estrutura interpretativa da obra.	parcialmente a estrutura interpretativa da obra.	a estrutura interpretativa da obra com sucesso.
Consolidar a pressão de ar exercida para o instrumento.	Não conseguiu consolidar a pressão de ar exercida para o instrumento.	Conseguiu consolidar de forma parcial a pressão de ar exercida para o instrumento.	Conseguiu consolidar corretamente a pressão de ar exercida para o instrumento.
Executar as obras propostas até ao final com as devidas correções.	Não conseguiu executar as obras propostas até ao final com as devidas correções.	Conseguiu executar parcialmente as obras propostas até ao final com as devidas correções.	Conseguiu executar corretamente as obras propostas até ao final com as devidas correções.
Consolidar e corrigir o processo de articulação a utilizar nas diferentes peças.	Não conseguiu consolidar e corrigir o processo de articulação a utilizar nas diferentes peças.	Conseguiu consolidar e corrigir parcialmente o processo de articulação a utilizar nas diferentes peças.	Conseguiu consolidar e corrigir corretamente o processo de articulação a utilizar nas diferentes peças.

PLANO DE AULA |RAMO INSTRUMENTO, JAZZ E CANTO

Aula nº 11

REFLEXÃO

No início desta aula optei por ter um breve diálogo com a aluna sobre o trabalho realizado durante a semana, aquando da montagem do instrumento, por forma a tranquilizar o ambiente e preparação para a aula, tendo sido a primeira aula que lecionei com esta discente.

Seguidamente, e sentados frente a frente, optei por um aquecimento através da escala de Lá Maior até ao Mi5 da extensão do instrumento, sendo que, na primeira

vez, pedi em legato e na segunda vez articulado. Após estes dois exercícios, pedi para que a aluna soprasse mais à vontade e que deixasse o ar passar no clarinete, sem qualquer tipo de tensão, corrigindo igualmente a postura da aluna. Prossegui com exercícios de terceiras dobradas e de quatro sons, inicialmente em legato, tendo alternado a articulação nas diferentes figurações rítmicas, como por exemplo articular a primeira nota e as restantes em legato ou as duas primeiras notas da escala em legato e as restantes em stacatto. No arpejo, segui as regras que utilizei na escala, onde a aluna efetuou o exercício em *legato* e *stacatto*, alterando de seguida para inversões de três e quatro sons, bem como a articulação adotada anteriormente. Em relação à escala menor, foi escolhida a relativa menor de Lá Maior, Fá Sustenido Menor, onde efetuamos os exercícios com base na escala maior, introduzindo apenas as escalas menor natural e harmónica, utilizando a mesma base nos arpejos da menor. Nestas duas últimas escalas, a aluna revelou algumas dificuldades, pelo que foi aconselhado um estudo mais pormenorizado e num andamento mais calmo em casa.

De seguida, a aluna tocou na íntegra o Estudo nº 2 do Livro de *Études Progressives et Mélodiques pour la Clarinette*, de Paul Jeanjean. Tendo finalizado, questionei-lhe como se tinha sentido a tocar, uma vez que a aluna terminou o estudo a ofegar e cansada, tendo-lhe explicado que, de forma geral, tinha de respirar melhor e em maior quantidade, para conseguir efetuar o estudo de forma mais linear. A nível técnico, a aluna tinha o estudo quase na sua totalidade dominado tecnicamente; porém, a articulação era inconstante e pouco uniforme, tendo explicado que parte deste problema derivava da pequena coluna de ar emitida, dificultando a movimentação da língua à palheta. Regressando ao início, fomos efetuando correções por secções do estudo, onde fui corrigindo algumas ideias musicais apresentadas pela aluna, a nível de condução do ar e da frase musical, revelando-se útil na melhoria da articulação. À medida que avançávamos no estudo, ia indicando algumas estratégias de como poderia estudar em casa ou como poderia pensar em estudar.

Já perto do final da aula, a aluna interpretou na íntegra o primeiro andamento do *Concerto nº10* de Carl Stamitz. Efetuei um resumo da sua interpretação, salientando ser necessário um início mais convincente e afirmativo, característico dos concertos clássicos para clarinete, tendo sugerido que imaginasse o início de outra forma diferente do que tocou. Fui retificando algumas conduções de frase por parte da aluna, onde a tendência era para a frase ficar sem o sentido pretendido, tendo exemplificado algumas sugestões de como poderia melhorar a sua interpretação. Sem mais tempo

de aula, indiquei o trabalho para efetuar em casa para a próxima semana, desejando-lhe uma continuação de um bom trabalho.

De forma geral, a aluna correspondeu muito positivamente aos exercícios pretendidos, reagindo rapidamente às indicações pedidas e com qualidade. Porém, por vezes, a sua atitude reservada dificultou-lhe a melhor forma de se exprimir na aula, acreditando que, com o decorrer das aulas, possa melhorar substancialmente.

PLANO DE AULA | RAMO INSTRUMENTO, JAZZ E CANTO

Aula nº 14

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Conservatório de Música do Porto

Data: 04/03/2020

Ano/Grau: 9º ano/5º grau

Duração da aula: 45 minutos

Regime de frequência: Regime articulado

Número de alunos: 1

Estagiário(a): Valter Ponte

OBJETIVOS | COMPETÊNCIAS

1. Consolidação do trabalho apresentado;
2. Aplicação de conceitos musicais presentes nas tarefas propostas;
3. Desenvolvimento de capacidades como a autonomia e sentido crítico no estudo individual;
4. Aperfeiçoamento do âmbito interpretativo nas obras.

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

- **Escala de Sol m**, na extensão de uma oitava e respetivo arpejo. Execução de terceiras dobradas e inversões de quatro sons na escala, ocorrendo o mesmo no arpejo, com alterações de articulação.
- **Peça:** *Solo de Concours*, H. Rabaud.

DESENVOLVIMENTO DA AULA

1. Introdução e aquecimento

- ✓ Breve diálogo sobre o estudo efetuado durante a semana, isto enquanto decorre a montagem do instrumento.
- ✓ Execução da escala de Sol m em legato e stacatto, tocando posteriormente em terceiras dobradas e inversões de quatro sons, alterando a articulação e a sua respetiva ordem.
- ✓ Execução do arpejo da escala maior e menor em legato e stacatto com inversões de três e quatro sons respetivamente, alterando a articulação.

2. Peça

- ✓ Interpretação do *Solo de Concours*, de H. Rabaud.
- ✓ Correção de possíveis erros de leitura e especial atenção à interpretação musical da obra. Demonstração prática de algumas alterações na interpretação, de forma a melhorar a performance.
- ✓ Facultar algumas estratégias de estudo, de forma a consolidar a secção cadencial inicial.

RECURSOS E FONTES

- Clarinete;
- Palhetas;
- Estante;
- Partituras
- Lápis;
- Borracha.

AVALIAÇÃO

Avaliação do Aluno			
Descritores do Nível de Desempenho			
Parâmetros de Avaliação:	Insuficiente	Suficiente	Bom
Concretizar com sucesso a leitura da tarefa proposta.	Não conseguiu concretizar com sucesso a leitura da tarefa proposta.	Conseguiu concretizar parcialmente a leitura da tarefa proposta.	Conseguiu concretizar com sucesso a leitura da tarefa proposta.
Compreender a estrutura interpretativa da obra, salientando as linhas melódicas e harmônicas.	Não conseguiu compreender a estrutura interpretativa da obra.	Conseguiu compreender parcialmente a estrutura interpretativa da obra.	Conseguiu compreender a estrutura interpretativa da obra com sucesso.
Consolidar a pressão de ar exercida para o instrumento.	Não conseguiu consolidar a pressão de ar exercida para o instrumento.	Conseguiu consolidar de forma parcial a pressão de ar exercida para o instrumento.	Conseguiu consolidar corretamente a pressão de ar exercida para o instrumento.
Executar a obra proposta até ao final com as devidas correções.	Não conseguiu executar a obra proposta até ao final com as devidas correções.	Conseguiu executar parcialmente a obra proposta até ao final com as devidas correções.	Conseguiu executar corretamente a obra proposta até ao final com as devidas correções.
Consolidar e corrigir o processo de articulação a utilizar nas diferentes peças.	Não conseguiu consolidar e corrigir o processo de articulação a utilizar nas diferentes peças.	Conseguiu consolidar e corrigir parcialmente o processo de articulação a utilizar nas diferentes peças.	Conseguiu consolidar e corrigir corretamente o processo de articulação a utilizar nas diferentes peças.

PLANO DE AULA |RAMO INSTRUMENTO, JAZZ E CANTO

Aula nº 14

REFLEXÃO

De modo a dar início a esta aula, optei por efetuar um breve diálogo com a aluna sobre o trabalho desempenhado durante a semana, enquanto era realizada a montagem do instrumento, proporcionado assim um ambiente descontraído, mas ao mesmo tempo de preparação para a aula.

Uma vez que a aluna já tinha realizado um ensaio de coletivo na parte da manhã, optei por realizar um curto aquecimento, utilizando a escala de Sol menor, desde o sol2 ao sol5 da extensão do instrumento, sendo que, na primeira vez, pedi em *legato* e na segunda vez articulado. Seguidamente, prossegui com exercícios já habituais nas escalas, com inversões de três e quatro sons respetivamente, pedindo primeiramente em legato e alternando a articulação em diferentes figurações rítmicas, como por exemplo articular a primeira nota e as restantes em legato ou as duas primeiras notas da escala em legato e as restantes em stacatto. No arpejo, segui de igual forma as regras utilizadas na escala, tendo a aluna efetuado os exercícios em legato e stacatto, alterando de seguida para inversões de três e quatro sons, utilizando exatamente as mesmas variações de articulação utilizadas na escala.

Já perto do final da aula, a aluna interpretou a cadência do *Solo de Concours*, de Henri Rabaud. Sobre a sua interpretação, expliquei que a noção de tempo numa cadência é um pouco relativa, uma vez que neste momento musical podemos mostrar um pouco mais do lado virtuosístico ou musical, devendo, por norma, efetuar algumas oscilações no tempo. Tendo verificado alguma insegurança na componente técnica, senti a necessidade revelar algumas noções de como deve estudar, através de alguns exercícios e pontos de apoio em diferentes notas. De forma a facilitar o estudo, sugeri a divisão da cadência em quatro partes, o que tornaria mais acessível mentalmente o total domínio de toda esta secção inicial. Em cada um destes fragmentos, indiquei que a aluna tocasse inicialmente através de colcheia com ponto e semicolcheia, podendo inverter esta mesma figuração, sugerindo de seguida para que segurasse a primeira e a terceira notas de cada conjunto de sextinas. A ideia seria que a aluna realizasse este processo de estudo em casa, colocando um limite de repetições que considerasse aceitável para prosseguir para a secção seguinte, oferecendo desta forma

um leque variado de opções e autonomia, abrindo também espaço para a autorreflexão sobre o trabalho desenvolvido.

Após este momento mais técnico, optei por pedir à aluna que tocasse na mesma a cadência, mas num tempo mais confortável e estável, sugerindo que estas quatro secções poderiam servir como forma de começo e término das frases, onde poderia começar de forma lenta, acelerando progressivamente e realizando um ligeiro cedendo para recomençar novamente a secção seguinte, revelando que deve adotar um tempo em concreto apenas nos últimos quatro compassos da primeira página, uma vez que inicia o acompanhamento de piano.

Chegando assim ao limite do primeiro tempo de aula, dei por terminado a sessão, tendo o professor cooperante efetuado um ligeiro intervalo.

Em suma, a aluna correspondeu de forma positiva aos exercícios sugeridos, agindo em conformidade com as indicações pedidas. Porém e tendo em conta a dificuldade da obra, a discente necessita de continuar com o estudo individual que efetuou, sendo que já demonstrou ser capaz de superar outros desafios propostos com qualidade.

1.1.2. Aluno do Ensino Secundário

PLANO DE AULA | RAMO INSTRUMENTO, JAZZ E CANTO

Aula nº 21

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Conservatório de Música do Porto

Data: 04/06/2020

Ano/Grau: 12º ano/8º grau

Duração da aula: 45 minutos

Regime de frequência: Regime articulado

Número de alunos: 1

Estagiário(a): Valter Ponte

OBJETIVOS | COMPETÊNCIAS

1. Consolidação do trabalho apresentado;
2. Aplicação de conceitos musicais presentes nas tarefas propostas;
3. Desenvolvimento de capacidades como a autonomia e sentido crítico no estudo individual;
4. Aperfeiçoamento do âmbito interpretativo nas obras.

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

- **Peça:** *Concerto para Clarinete e Orquestra nº 2*, de Carl Maria von Weber.

DESENVOLVIMENTO DA AULA

1. Introdução

- ✓ Ligação à plataforma *Microsoft Teams* e breve diálogo sobre o estudo efetuado durante a semana, isto enquanto decorre a montagem do instrumento;
- ✓ Eventuais ajustes técnicos de imagem e som.

2. Peça

- ✓ Interpretação do 1º andamento do *Concerto para Clarinete e Orquestra nº 2*, de Carl Maria von Weber.
- ✓ Correção de possíveis erros de leitura, prestando especial atenção à interpretação musical da obra. Demonstração prática de algumas alterações na interpretação, de forma a melhorar a performance.
- ✓ Facultar algumas estratégias de estudo, de forma a consolidar a secção cadencial inicial.

RECURSOS E FONTES

- Computador;
- Microfone;
- Clarinete;
- Palhetas;
- Estante;
- Partituras;
- Lápis;
- Borracha.

AVALIAÇÃO

Avaliação do Aluno			
Descritores do Nível de Desempenho			
Parâmetros de Avaliação:	Insuficiente	Suficiente	Bom
Concretizar com sucesso a leitura da tarefa proposta.	Não conseguiu concretizar com sucesso a leitura da tarefa proposta.	Conseguiu concretizar parcialmente a leitura da tarefa proposta.	Conseguiu concretizar com sucesso a leitura da tarefa proposta.
Compreender a estrutura interpretativa	Não conseguiu compreender a	Conseguiu compreender	Conseguiu compreender a

da obra, salientando as linhas melódicas e harmónicas.	estrutura interpretativa da obra.	parcialmente a estrutura interpretativa da obra.	estrutura interpretativa da obra com sucesso.
Consolidar a pressão de ar exercida para o instrumento.	Não conseguiu consolidar a pressão de ar exercida para o instrumento.	Conseguiu consolidar de forma parcial a pressão de ar exercida para o instrumento.	Conseguiu consolidar corretamente a pressão de ar exercida para o instrumento.
Compreender os momentos distintos existentes no andamento.	Não conseguiu compreender os momentos distintos existentes na obra.	Conseguiu compreender de forma parcial os momentos distintos existentes no andamento.	Conseguiu compreender os momentos distintos existentes no andamento.
Executar o andamento proposto até ao final com as devidas correções.	Não conseguiu executar o andamento proposto até ao final com as devidas correções.	Conseguiu executar parcialmente o andamento proposto até ao final com as devidas correções.	Conseguiu executar corretamente o andamento proposto até ao final com as devidas correções.

PLANO DE AULA |RAMO INSTRUMENTO, JAZZ E CANTO

Aula nº 21

REFLEXÃO

Após o ingresso de todos os intervenientes na plataforma *Microsoft Teams*, contando nesta aula com a presença do professor supervisor António Saiote, dei início à mesma. Para esta aula, o aluno preparou o primeiro andamento do *Concerto para Clarinete e Orquestra nº 2*, de Carl Maria von Weber, tendo deixado o aluno interpretar toda a exposição. Seguidamente, efetuei um resumo da performance do aluno, salientando a sua boa prestação e o bom trabalho desempenhado nesta semana, evidenciando o controlo técnico da obra. Porém, toda esta secção encarecia de um maior número de contrastes dinâmicos, onde o aluno poucas vezes tocava na dinâmica piano, alertando ainda para alguns finais de frase que se verificavam demasiado longos. Como tal, pedi ao aluno para regressar ao início do andamento e fui corrigindo à medida que ia avançando, interrompendo-o nos momentos necessários. Por vezes, notei que as frases careciam parcialmente de alguma construção, aconselhando a iniciar numa dinâmica piano, de forma a ir crescendo

progressivamente até diminuir ligeiramente, tendo explicado que este gesto é característico na música do período clássico, bem como as alterações súbitas de dinâmica. Exemplo disso foi no final da primeira página, onde sugeri que o aluno tocasse a nota mais aguda com o ar restante da nota mais grave. Algo igualmente característico neste período é a existência de momentos distintos, pedindo ao aluno para pensar de forma distinta em cada termo escrito na partitura, como no *grazioso*, *dolce* ou *com anima*, pedindo para refletir e experimentar. Perante alguns momentos onde a condução frásica era pobre e ocorria alguma oscilação rítmica, sugeri que o aluno pensasse, em diversas ocasiões, no acompanhamento deste concerto, uma vez que a orquestra possui uma espécie de resposta ao solista ou vice-versa, de forma a auxiliar na resolução desta questão.

Posteriormente e de forma a finalizar a aula, o aluno interpretou toda a secção seguinte até ao final do andamento, tendo corrigido inerentemente, em alguns momentos, frases que surgem de forma semelhante à da exposição, revelando uma assimilação e utilização de informação notáveis. Na última página, para ocorrer uma gestão mais facilitada do ar, bem como para mostrar um certo controlo virtuosístico, sugeri que o aluno tocasse piano súbito em algumas partes das frases longas, tendo experimentado e efetuado com sucesso as alterações sugeridas. No final, dei os parabéns ao aluno pelo trabalho desenvolvido, uma vez que tocou num nível muito bom.

Em suma, este aluno corresponde de forma eficaz às sugestões verificadas, evidenciando nas aulas todo o estudo efetuado fora do âmbito escolar, demonstrando assim o gosto que possui pelo clarinete. A atenção e perspicácia apresentadas poderão ser características fundamentais numa grande evolução no futuro.

1.1.3. Turma de Naípe de Madeiras

Aula nº 13

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Conservatório de Música do Porto

Data: 05/02/2020

Ano/Grau: Naípe de Madeiras, Básico

Duração da aula: 90 minutos

Regime de frequência: Regime articulado

Número de alunos: 1

Estagiário(a): Valter Ponte

OBJETIVOS | COMPETÊNCIAS

1. Consolidação do trabalho anteriormente designado pelo diretor da orquestra de sopros;
2. Aplicação de conceitos musicais presentes nas tarefas propostas, como as dinâmicas distintas ao longo da obra;
3. Conhecimento de diferentes estilos e ideias musicais;
4. Aperfeiçoamento da prática coletiva, bem como os elementos inerentes à atividade.

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

- **Escala de Si bemol de efeito real** na extensão de uma oitava, inicialmente tocada em semibreves, passando para mínimas e, posteriormente, alternar o ritmo entre semínimas e colcheias.

- **Peça:** 2º (*Ballade*) e 3º andamentos (*March*) da Sinfonia nº 3 de Tom Tucker;

DESENVOLVIMENTO DA AULA

1. Introdução e aquecimento

- ✓ Organização da sala de aula e breve conversa de contextualização aos alunos da presente aula;

- ✓ Execução da escala de Sib de efeito real em *legato* e *stacatto* em semibreves, tocando posteriormente em mínimas, semínimas e colcheias, alternando entre uma semínima, duas colcheias e duas semínimas ou em duas colcheias, uma semínima e quatro semicolcheias, podendo alterar o tempo aquando do decorrer do exercício.

2. 2º Andamento da peça designada

- ✓ Os alunos interpretam o 2º andamento da Sinfonia nº 3 de Tom Tucker, designado por *Ballade*;
- ✓ Correção de possíveis erros de leitura, dando especial ênfase ao equilíbrio entre os diferentes instrumentos que constituem as madeiras, bem como o estilo musical pretendido e à afinação.

3. 3º Andamento da peça designada

- ✓ Os alunos interpretam o 3º andamento da Sinfonia nº 3 de Tom Tucker, designado por *March*;
- ✓ Correção de possíveis erros de leitura, dando especial ênfase ao equilíbrio entre os diferentes instrumentos que constituem as madeiras, bem como o estilo musical pretendido e à afinação.
- ✓ Breve revisão de conceitos abordados na aula, atribuição de tarefas para estudo em casa e balanço geral da aula.

RECURSOS E FONTES

- Instrumentos;
- Cadeiras;
- Estantes;
- Afinador;
- Partituras;
- Lápis;
- Borracha.

AVALIAÇÃO

Avaliação do Aluno			
Descritores do Nível de Desempenho			
Parâmetros de Avaliação:	Insuficiente	Suficiente	Bom
Concretizar com sucesso a leitura dos andamentos propostos.	Não conseguiu concretizar com sucesso a leitura dos andamentos propostos.	Conseguiu concretizar parcialmente a leitura dos andamentos propostos.	Conseguiu concretizar com sucesso a leitura dos andamentos propostos.
Compreensão das diferentes indicações de dinâmicas existentes nos andamentos	Não conseguiu compreender as diferentes indicações de dinâmicas nos andamentos.	Conseguiu compreender parcialmente as diferentes indicações de dinâmicas nos andamentos.	Conseguiu compreender as diferentes indicações de dinâmicas com sucesso.
Consolidar a pressão de ar exercida para o instrumento.	Não conseguiu consolidar a pressão de ar exercida para o instrumento.	Conseguiu consolidar de forma parcial a pressão de ar exercida para o instrumento.	Conseguiu consolidar corretamente a pressão de ar exercida para o instrumento.
Execução os andamentos propostos até ao final com as devidas correções.	Não conseguiu executar os andamentos propostos até ao final com as devidas correções.	Conseguiu executar parcialmente os andamentos propostos até ao final com as devidas correções.	Conseguiu executar corretamente os andamentos propostos até ao final com as devidas correções.

REFLEXÃO

Esta foi a primeira aula onde lecionei este grupo de alunos, mostrando-se um pouco especulativos quanto à minha presença, em detrimento da presença habitual professora de naípe. Após uma breve organização da sala de aula, procurei esclarecer o fundamento de lecionar a presente aula e dei-me a um pouco a conhecer, de forma a que se ambientassem a mim e não se retraíssem.

Após esta introdução, pedi que tocassem a escala de Si Bemol de efeito real apenas numa oitava, explicando aos instrumentos transpositores a respetiva escala a tocar, no caso dos saxofones altos Sol Maior e clarinetes Dó Maior, onde cada nota continha quatro tempos. De salientar que todos os exercícios e andamentos foram dirigidos por mim, para que os alunos tivessem uma referência de tempo e tocassem em

conjunto, tendo de igual forma sugerido que os alunos tocassem numa dinâmica confortável e à vontade. Seguidamente, alterei o exercício para mínimas, pedindo para articularem cada figura, adotando o mesmo processo com uma semínima, duas colcheias e duas semínimas, bem como duas colcheias, uma semínima e quatro semicolcheias, alertando para o facto de poder alterar o tempo em que estava a dirigir, o que fez com que se mantivessem atentos aos meus gestos.

De seguida, e após um breve momento de afinação individual e em naipes, pedi aos alunos para colocarem na estante o 2º andamento da Sinfonia nº3 de Tom Tucker, explicando que a designação de *Ballade* significava uma canção com sentimento e delicadeza. Na secção inicial, alertei aos fagotistas para que decrescessem de intensidade no segundo compasso, podendo assim escutar a melodia principal presente nos clarinetes e os saxofones. O mesmo processo decorreu no compasso 11, sendo que neste caso, os clarinetes e saxofones deixam a melodia principal para os oboés e flautas, com os primeiros a efetuarem breves apontamentos à melodia. Após algumas correções de índole de solfejo, expliquei que a partir do compasso 21, o carácter da obra transforma-se através do *più mosso* (explicando ser mais rápido), onde todos os instrumentos das madeiras (à exceção dos fagotes) tocam em uníssono, afirmando não ser necessário forçar o som e tocar em dinâmica *forte*, bastando o *mezzo forte*. Tendo insistido no grande *crescendo* nos compassos 27 e 28, questionei os alunos sobre a melodia do compasso 31, se lhes era familiar, afirmando positivamente e que apenas alterava a dinâmica, que neste momento se encontrava em *forte*.

Após uma passagem geral neste andamento e já perto do final da aula, pedi para que colocassem o 3º andamento da mesma sinfonia, chamado *March*, onde expliquei o conceito de marcha, utilizada pelas bandas militares nas suas músicas, de forma a auxiliar os militares a marcharem todos ao mesmo tempo. Mantendo-se o uníssono muitas vezes visto no primeiro andamento nas flautas, oboés e clarinetes, o início deste andamento não era exceção, pedindo para que estes instrumentos se ouvirem entre si, para que nenhum sobressaísse dos demais. Tendo efetuado algumas correções de leitura até ao final da primeira repetição, e não tendo mais tempo de aula, aconselhei que continuassem a ler esta obra em casa, desejando-lhes uma continuação de um bom trabalho.

1.2 Pareceres sobre a Prática de Ensino Supervisionada

1.2.1 Professor Supervisor

Estagiário: Valter Ponte	Instrumento: Clarinete	Ano/Turma: 2º ano de MEM
Escola: Conservatório de Música do Porto Professor Cooperante: Ricardo Alves	Nº de aula: -----	Data: 18/06/2020

Comentário do Orientador/Supervisor

É com o maior prazer que realço
o empenhamento e dedicação do
Valter ao longo do curso. Tem sido
elemento preponderante e ativo na
classe de clarinete e nas tarefas escolares
da ESMAE. Alguém que tem a sempre
fama de ser partor. A sua aula no
Conservatório do Porto rendeu ótimos
resultados de modo para o ensino
assim como vocação pedagógica.
Com um olhar atento também é
nitidamente.

Assinatura:

1.2.2 Professores Cooperantes

Estagiário: Valter Ponte	Instrumento: Clarinete	Ano/Turma: 2º ano de MEM
Escola: Conservatório de Música do Porto Professor Cooperante: Anabela Araújo	Nº de aula: -----	Data: 23/06/2020

Comentário do Professor Cooperante

Ao longo do estágio à disciplina de Naípe (Sopros de Madeiras - 2.º Ciclo), realizado no Conservatório de Música do Porto, o aluno Valter Ponte mostrou-se exemplar, sendo assíduo, pontual, responsável, com grande sentido crítico e poder de observação. Na prática letiva foi bastante autónomo e confiante, assim como demonstrou muito empenho na preparação das aulas.

O Valter Ponte demonstrou capacidades e competências para ser um excelente professor.

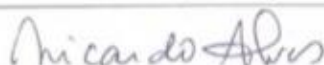
Assinatura: *Anabela Araújo*

Supervisão da Prática Educativa - Ano letivo 2019 | 2020

Estagiário: Valter Ponte	Instrumento: Clarinete	Ano/Turma: 2º ano de MEM
Escola: Conservatório de Música do Porto Professor Cooperante: Ricardo Alves	Nº de aula: -----	Data:

Comentário do Professor Cooperante

O **Valter Ponte** foi sempre bastante participativo e comunicativo, quer com os alunos quer com o professor cooperante. Pontual e muito interessado, demonstrou total abertura e disponibilidade em aprender seguindo todas as indicações que lhe foram dadas. No final do ano letivo demonstrou ter competências para exercer a profissão de docente.

Assinatura:

2. Reflexão sobre as aulas lecionadas

As aulas que ministrei, enquadradas no estágio realizado no presente ano letivo de 2019/2020 no Conservatório de Música do Porto, proporcionaram-me um contato direto e experiência de leção únicas, uma vez que não tive muitas oportunidades ao longo do meu percurso profissional para lecionar aulas individuais ou coletivas, revelando-se como uma experiência extremamente enriquecedora para uma futura atividade docente.

As observações das aulas serviram de suporte para as aulas lecionadas, na medida em que obtive conhecimentos importantes dos professores Ricardo Alves e Anabela Araújo, baseando-me tanto em algumas das metodologias que aplicaram bem como em algumas estratégias adquiridas ao longo do percurso nas Unidades Curriculares pertencentes ao Mestrado em Ensino da Música.

Inicialmente o desafio mais aliciante residiu nas aulas de Naípe de Madeiras e na forma mais indicada de efetuar uma gestão coerente da sala de aula, uma vez que os alunos eram muito jovens e enérgicos, distraíam-se com alguma frequência em conversa com os colegas, tornando assim o ambiente menos propício para a aprendizagem. Foram nestes momentos de imprevisibilidade que me recordei de algumas estratégias utilizadas pela professora Anabela, tendo aplicado nos momentos necessários e obtendo alguns resultados positivos.

No caso das aulas individuais, o fator preponderante que me permitiu estar mais confortável na interação com os alunos foi ter assistido a muitas aulas ao longo da minha licenciatura e mestrado, aliadas às observações verificadas ao longo destes meses, tendo-me recordando de várias situações e adaptando-as às diferentes circunstâncias que fui encontrando, sendo fundamental o apoio do professor Ricardo Alves e do professor António Saiote para a evolução de alguns aspetos menos consolidados. Outro problema verificado prendeu-se com a gestão de tempo das aulas, devido à prolongação e tentativa de resolução no imediato das dificuldades que surgiam nos alunos, acabando por colocar preponderância em alguns conteúdos previstos do que aos restantes, tendo o professor Ricardo Alves assumido um papel fulcral na atenuação desta dificuldade.

Um aspeto que considero importante é a boa energia transmitida para os discentes, verificando uma maior evolução e melhores resultados nas aulas dinâmicas a que assisti, algo que tentei imprimir nas aulas que lecionei. Na minha ótica, poderei crescer e amadurecer enquanto professor através da experiência adquirida profissionalmente e da vontade de continuar a procurar melhorar as minhas estratégias de ensino, bem

como aumentar a variedade de recursos didáticos. Infelizmente foi impossível lecionar mais algumas aulas devido à pandemia que assolou o país, porém, o saldo é francamente positivo e repleto de momentos ricos em aprendizagem.

3. Reflexão final do estágio profissional

O estágio profissional efetuado no ano letivo de 2019/2020 no Conservatório de Música do Porto, enquadrado no Mestrado em Ensino da Música, foi uma experiência desafiante, onde coloquei em prática alguns conhecimentos adquiridos ao longo destes dois anos de frequência deste curso, tendo igualmente a possibilidade de observar professores com vasta experiência, conhecimentos e competências como os docentes Ricardo Alves e Anabela Araújo. Estas observações permitiram-me encarar a docência com mais confiança, abrindo novos horizontes a metodologias distintas das que idealizei, levando ao meu crescimento profissional e pessoal.

A partilha de conhecimentos e valores foram constantes ao longo de todo o processo, destacando o pragmatismo na aplicação dos conteúdos, a coordenação das aulas e a gentileza para com os alunos da professora Anabela Araújo, e a inspiração musical, a adequação do discurso em momentos distintos e a amabilidade do professor Ricardo Alves, inspirando-me por sua vez a melhorar enquanto docente.

As lecionações de algumas aulas individuais e coletivas possibilitaram-me a aplicação prática de informação recolhida através das observações, considerando serem processos muito distintos entre si. Porém, a complementação dos mesmos revelou ser fundamental para um crescimento do leque de metodologias e recursos ao meu dispor, apenas sendo possível através de uma reflexão constante sobre todos estes procedimentos.

Este estágio fica igualmente marcado pela pandemia que assolou o planeta, tendo alterado a ideia pré-concebida de aula, forçando os professores a novas alternativas para acompanhamento dos alunos e revelando várias dificuldades tecnológicas evidentes. Não sendo exceção, senti muitos problemas em seguir os discentes, uma vez que as plataformas necessitam de outro tipo de suporte técnico, bem como a ligação, muitas vezes deficiente, de todos os intervenientes. Neste ponto, saliento a disponibilidade e adaptabilidade do professor Ricardo Alves, que prontamente encontrou soluções para que os seus alunos não saíssem prejudicados desta situação, isto numa fase precoce da presença do vírus no nosso país e perante muitas incertezas.

Em suma, este estágio foi fundamental para a obtenção de experiência de prática letiva numa instituição de referência como é o Conservatório de Música do Porto, saindo deste estágio como melhor músico e professor mais capaz, atento aos diferentes níveis dos alunos que irei encontrar, conseguindo adaptar com maior facilidade os conteúdos distintos que terei de lecionar. Tudo isto só foi possível através dos comentários críticos dos professores cooperantes e supervisor, tendo plena consciência de que só

consegurei ser melhor professor se escutar, refletir e agir em conformidade com as situações com que me irei deparar, estando muito mais preparado para a futura atividade docente que se seguirá.

Capítulo III - Projeto de investigação

1. Introdução

Um dos propósitos fundamentais da realização deste Projeto de Investigação prende-se com a minha ligação pessoal aos Açores, de onde sou natural. Nutro uma paixão imensa pela minha terra. A História deste arquipélago é vasta, bem como o é a sua ligação à música, sendo um vínculo quase primordial à possível descoberta e povoamento destas ilhas.

Como tal, desde o início que outro intuito seria o de revelar um pouco mais sobre a música tradicional açoriana, através de um instrumento relativamente desconhecido do público em geral, a viola da terra. Este instrumento é considerado como um símbolo da música e do arquipélago açoriano, sentindo a necessidade de efetuar um paralelismo entre esta envolvência e o clarinete, instrumento onde realizei a especialização.

Toda esta conjuntura fez com que idealizasse a criação de um elo entre as minhas origens e o clarinete, com o propósito de originar material novo, introduzindo a música tradicional para viola da terra micalense no ensino de clarinete, com vista a complementar os programas curriculares já existentes, relativamente parcos em música tradicional portuguesa.

2. Objetivos

O principal objetivo desta investigação prende-se em colmatar uma lacuna existente na pedagogia para clarinete, uma vez que o material diretamente relacionado com esta temática, até à data, é inexistente. Pretende-se ainda contribuir para uma maior diversificação dos conteúdos programáticos utilizados, através da introdução de música tradicional de uma região específica e da adaptação de temas originalmente tocados para um instrumento de cordas dedilhadas para o clarinete. Este projeto pretende fomentar o gosto pela música desta região, permitindo o contato com a mesma através das transcrições realizadas, independentemente da origem dos alunos. Como tal, os temas foram recolhidos com o propósito de mostrar a diversidade musical entre as diversas ilhas do arquipélago dos Açores e perante estas características, a possível introdução de alguns conteúdos aplicados no ensino do clarinete. Foi igualmente possível a obtenção de um relato em primeira mão de uma figura de grande craveira deste instrumento tradicional, nomeadamente, Rafael Carvalho. Com este contato, foi possível compreender um pouco mais sobre a História e processo de disseminação do

instrumento pelo arquipélago, bem como as características deste instrumento e do seu repertório.

Para atingir os objetivos propostos para este projeto de investigação foram realizadas as seguintes ações:

- I. Contextualizar brevemente a história da viola da terra na Região Autónoma dos Açores
- II. Detalhar os símbolos existentes na viola da terra
- III. Descrever as características do instrumento
- IV. Descrever as diferentes afinações utilizadas no arquipélago dos Açores
- V. Descrever as diferentes funções das mãos esquerda e direita
- VI. Relatar a evolução do ensino da viola da terra, salientando o papel do Conservatório Regional de Ponta Delgada
- VII. Descrever aspetos da música açoriana para viola da terra
- VIII. Apresentar as transcrições

3. Viola da Terra: Breve contextualização Histórica

Segundo Francisco José Dias (2005), os primeiros povoadores das ilhas de São Miguel e Santa Maria foram habitantes provenientes da Estremadura, Alentejo e Algarve, sendo que na Terceira e Graciosa, o povoamento foi proveniente de habitantes do Norte do país, sob a alçada de Jácome de Bruges, governador da ilha Terceira. Habitantes da Beira Baixa e de Coimbra, tal como algumas famílias flamengas habitaram a ilha do Faial, sob a ordem de Josse de Huert (que se viria a tornar Capitão-Donatário), porém, em São Jorge e centrando-se no Topo, gentes da Flandres habitaram a ilha, sob a alçada de Guillaume Van Der Haagan (um dos primeiros exploradores e povoadores dos Açores). O Pico foi habitado pelas primeiras famílias que tinham chegado à ilha Terceira e por algumas famílias flamengas já fixadas no Faial, sendo que o povoamento das ilhas do grupo Ocidental (Flores e Corvo) se deu através de famílias de regiões continentais e igualmente flamengas.

O autor salienta que no povoamento vieram igualmente *judeus e cristãos-novos fugidos às perseguições religiosas; e ainda franceses, castelhanos, normandos, italianos, ingleses e alemães*, revelando que os cavaleiros da Casa do Infante D. Henrique foram convidados a permanecer nas ilhas, tal como os seus criados, de origem moura e negra (secção *Documentos: Breve referência ao descobrimento e povoamento dos Açores*, parágrafo 15). Toda esta diversidade de regiões e proveniências, bem como de costumes e tradições, fizeram com que o folclore tradicional açoriano incorporasse uma igual diversidade cultural.

Na mesma linha, Bettencourt da Câmara (1980) reitera a heterogeneidade do povoamento açoriano no qual a maioria de origem portuguesa, se aliou um número considerável de flamengos, instalando-se maioritariamente nas ilhas do Grupo Central. O autor apela ao seguinte relato de Orlando Ribeiro:

[...] a ilha de Santa Maria é uma réplica do Algarve. Nas casas, tanto na aparência exterior como na disposição interior, no arranjo dos campos, no aspecto das povoações. A seguir vem S. Miguel. Em S. Miguel encontram-se ainda muitos traços do Sul, mas encontram-se de preferência traços do centro. O aspecto das povoações recorda a Estremadura... Nas restantes ilhas dos Açores, que se sabe terem sido ocupadas em época mais tardia, é uma paisagem do Norte de Portugal, do Minho, das montanhas da Beira, que foi quase integralmente transposta para aí (Aspectos e Problemas da Expansão Portuguesa, p. 23-24).

Segundo Câmara (1980), para além dos povos já referidos de portugueses e flamengos, fizeram parte do povoamento dos Açores povos alemães, castelhanos e possivelmente franceses, sendo que os Norte-africanos e escravos negros terão aí ingressado em menor número e, consequentemente, tido um menor impacto cultural.

É neste contexto de múltiplas culturas e influências, até anteriores à expansão marítima, que emerge a Viola da Terra. Um dos estudos mais completos sobre o instrumento é da autoria de José Wellington Nascimento (2012), intitulado *Viola da Terra: Património e Identidade Açoriana*.

De acordo com Wellington (2012), o aparecimento da viola da terra foi sujeito às mesmas condições de outros instrumentos na Península Ibérica, que aqui chegaram devido às diversas invasões ocorridas ao longo dos séculos e às várias transformações, originando uma miscelânea cultural. O *oud*, ou alaúde árabe, foi o primeiro instrumento com braço a chegar à Europa, onde havia a possibilidade de as notas serem alteradas. Com a chegada de alguns povos africanos e a sua consequente cultura, a Península Ibérica transformou-se *num importante berço dos instrumentos de cordas dedilhadas* (p. 16) sendo que a partir do alaúde trazido pelos árabes e da guitarra latina se criaram as *vihuelas* em Espanha e as violas de mão em Portugal.

Em Portugal viriam a desenvolver-se instrumentos como o cavaquinho, o bandolim, a bandola e a guitarra portuguesa, tendo cada um diferentes características. De facto, como explica o autor, atualmente podemos encontrar várias violas de mão icónicas em algumas regiões do nosso país. Por exemplo, a Norte do país destaca-se a viola braguesa e a Nordeste a viola amarantina. No Centro, a viola beiroa, sendo que se descermos geograficamente, perto de Lisboa encontramos a viola toeira e no Alentejo a viola campaniça. A título insular, encontramos a viola da terra de dois corações e a viola da terra terceirense no arquipélago dos Açores e a viola de arame madeirense no arquipélago da Madeira. Apesar das suas especificidades, todas estas violas de cordas dedilhadas se caracterizam por conterem *cinco ordens de cordas* por igual (p.18) e tornaram-se populares através expansão ultramarina em países como Cabo Verde ou Brasil.

A figura 1 ilustra os diferentes tipos de violas de cordas dedilhadas em Portugal.



Figura 1 - Os cordofones portugueses. (Nascimento, 2012, p. 17)

Manuel Ferreira (2010) refere que, sendo as ilhas solitárias no meio do oceano, a viola seria uma das poucas formas recreativas de distração e que os donos destes instrumentos seriam gentes com algumas posses financeiras e com grande estima pelo instrumento, tendo Frutuoso (1998) descrito a situação da compra da capitania da Ilha de São Miguel por Rui Gonçalves da Câmara, em 1479 – e passado com o avô de Adão da Silva (um dos primeiros povoadores da ilha), salientando os contornos do negócio:

“por lha mercarem bem, ou ele não fazer caso de viver nesta ilha e se querer tornar, como tornou para Portugal, a vendeu por quatro carneiros e uma viola”

(“Saudades da Terra”, Livro IV, Vol. I, pág. 235)

A viola da terra, também designada como *viola de arame*, pelo fato das cordas serem de fio de arame, ou *viola de dois corações*, devido aos dois corações visíveis no tampo, chegou a todas as ilhas do arquipélago, concebendo algumas especificidades em alguns casos. Este instrumento adquiriu destaque em diferentes ambientes da cultura açoriana, desde os balhos (dança tradicional), festejos, desgarradas, fazendo *parte do dote do noivo* aquando do seu casamento, sendo colocada *em cima da cama, servindo como adorno do quarto*, e dizendo-se que, *por outro lado, que assim aconchegada se*

manteria em melhores condições de afinação (Wellington, 2012, p. 21). A figura 2 ilustra um exemplo de uma típica cama dos noivos nos Açores.



Figura 2 - Quarto tradicional, incluindo a viola. (Nascimento, 2012, p. 22).

De acordo com Wellington (*idem*) a Viola da Terra assemelha-se visualmente à congénere amarantina e à viola de cabo verde, por ter dois corações presentes na boca da viola. Porém, em termos organológicos assemelha-se à viola toeira (da Beira Litoral) devido à afinação ser semelhante. Na viola da terra, do agudo para o grave: ré-si-sol-ré-lá ou mi-si-sol-ré-lá, dependendo da ilha ou da preferência do tocador; na viola toeira do agudo para o grave: mi-si-sol-ré-lá e pela organização das cordas, organizadas em grupos de cinco ordens, três duplas e duas triplas. A figura 3 e 4 ilustram as semelhanças e diferenças entre estes tipos de violas.



Figura 3 - A viola da terra e as congéneres de dois corações (Nascimento, 2012, p. 20)



Figura 4 - As violas com o mesmo número de cordas (Nascimento, 2012, p. 20)

O etnólogo Ernesto Veiga de Oliveira refere-se à viola da terra em dois dos seus principais trabalhos: *Instrumentos Musicais Populares Portugueses* e *Instrumentos Musicais Populares dos Açores*, tendo sido editados em 1966 e 1986 respetivamente, pela Fundação Calouste Gulbenkian. No seu livro sobre os *Instrumentos Musicais Populares dos Açores*, alude também à dificuldade de datar com exatidão o aparecimento da viola da terra e refere que:

Como dissemos, a viola açoriana mais geral arma precisamente como a viola de Paixão Ribeiro e a “toeira” de Coimbra: doze cordas (e cravelhas) em cinco ordens, as três triplas, com duas cordas de arame e um bordão; e tem a mesma afinação que essas. [...] cremos assim que o instrumento açoreano se deve relacionar com aquele que Paixão Ribeiro conheceu, embora sem podermos precisar a cronologia nem os termos em que tal aproximação se processou (Oliveira, 1986, p. 12).

O autor sugere que a semelhança verificada poderia ter-se dado através dos estudantes açorianos (de praticamente todas as ilhas) que foram estudar para Coimbra e ao regressarem podem ter levado a guitarra, embora seja apenas uma hipótese. Segundo Oliveira, a boca de dois corações é igual à actual viola chuleira ou amarantina continental, ligada à forma musical e coreográfica da chula, que ocorre numa zona restrita centrada em Amarante e que corresponde aos Baixos Tâmega e Douro, até Guimarães, Santo Tirso e Resende.

Continua da seguinte forma:

Ela ocorre também, com grande importância no Brasil, e ainda em Cabo Verde. Parece-nos por isso de admitir que, nos Açores, como nessas outras áreas, ela se tenha difundido a partir do instrumento amarantino. Por outro lado, porém, dada a singularidade desse traço e a sua reduzida expansão no Continente e, pelo contrário, o seu caráter de generalidade da sua área no Arquipélago, não é totalmente de excluir a hipótese da sua criação nos Açores, trazida para o Continente por algum tocador ilhéu ou daquela região duriense que tenha por qualquer razão residido ocasionalmente nas ilhas e dali levada para o Brasil e Cabo Verde (Oliveira, 1986, p. 16).

Manuel Ferreira (2010) elogia o zelo e isenção de Veiga de Oliveira em prol da preservação cultural, embora discordando no seguinte ponto:

Deve-se contudo notar, que a afinação da viola amarantina é estruturalmente diferente da das suas violas açorianas que indicamos. A viola braguesa mais característica hoje tem a abertura central em boca de raia, mas os modelos e representações antigas mostram exclusivamente bocas redondas ou ovais deitadas. A viola amarantina assemelha-se estritamente à viola braguesa, apresentando-se por vezes mais como uma variante desta do que como um tipo à parte. Ela é construída nos mesmos violeiros de Braga e sobretudo Porto, e com idênticas madeiras e características: e difere sobretudo pela forma da boca, que é em dois corações (p. 132).

Também o Padre Tomás de Borba (1867-1950), músico Açoriano, reputava que a Viola dos Açores era uma variação da viola braguesa, com ligeiras alterações na forma de afinar e nos bordões (Ferreira, 2010). Porém e em 1972, o etnógrafo Carreiro da Costa (1913-1981) discordou de Tomás de Borba:

Não obstante uma tal filiação, a viola de arame das ilhas dos Açores tem sido considerada como uma criação insular e, por consequência, como uma das peças mais estimadas de todo o património tradicional açoriano – peça de que, ainda agora, nos nossos dias, se compõe os mais curiosos exemplares, graças ao engenho e à arte de uns tantos - raros, infelizmente, violeiros que ainda existem pelas várias ilhas (Palestra no Emissor Regional dos Açores, em 18 de Agosto de 1972) (Ferreira, 2010, pp.99-100).

Manuel Ferreira (2010) remete para a hipotética possibilidade de, através da iconografia antiga e da ligação desta às diversas expressões de arte, conseguir mais informações fidedignas sobre o instrumento. Porém, salienta que são muito poucas as opções existentes, referindo ainda que, para além das alusões de Gaspar Frutuoso, não existem quaisquer referências sobre as especificidades da viola trazida para o arquipélago ou até mesmo sobre o possível desenvolvimento posterior do instrumento. No entanto, perante as informações obtidas pelo autor e a se confirmar a origem da viola de dois corações ser, de facto, em Portugal Continental, pode dizer-se que, na atualidade, a viola da terra é uma *peça artesanal individualizada – para não dizer autónoma – com identidade e traços próprios, com duas doze cordas e som caraterístico* (p. 107).

4. Os Símbolos da Viola da Terra

De acordo com Wellington (2012), a ideia de identidade em redor da viola da terra foi algo que se foi crescendo ao longo dos séculos, onde o corpo da viola funciona como um repositório de símbolos, ilustrando alguns fatores unificadores da expressão da identidade açoriana.

Para Carvalho (2012), a particularidade dos corações justifica-se através da emigração, onde um dos corações é o que partiu em busca de melhores opções e condições de vida para o estrangeiro, sendo que o segundo coração é o de quem ficou e viu partir, unidos por um *cordão umbilical* e resultando numa lágrima, representando assim a saudade. No cavalete ainda podemos encontrar o que se pensa ser um açor, animal que denomina o arquipélago. Este mesmo desenho do cordão umbilical poderá conter outro significado, isto porque se rodarmos o instrumento, ficando o braço mais distante de nós, este desenho faz recordar a coroa do Espírito Santo. Os adornos que encontramos abaixo do cavalete simbolizam *as plantas e a natureza das nove ilhas dos Açores*, bem como o *trigo, indispensável para a alimentação base dos nossos povoadores* (p.4).



Figura 5 - 1- Dois corações; 2- Lágrima; 3- Cordão Umbilical/ Coroa do Espírito Santo; 4- Açor; 5- Flor-de-lis (Acedido a 16 de Junho de 2020 e disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/318659450> Viola da Terra - símbolo da cultura na Emigracao Acoriana)

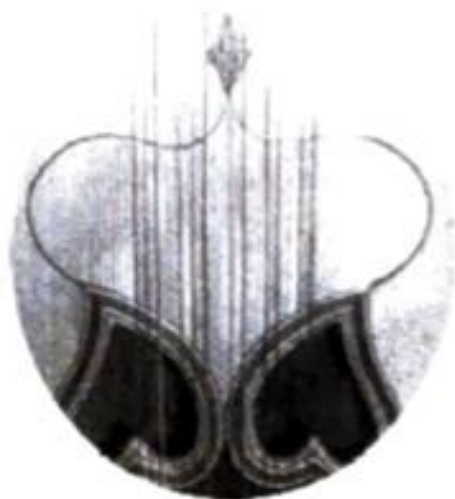


Figura 6 - A viola invertida, mostrando a coroa do Espírito Santo (Carvalho, 2012, p. 4)



Figura 7 - Nas extremidades do cavalete, o açor (Carvalho, 2012, p. 4).

5. Caraterísticas do instrumento

Segundo Ernesto Veiga de Oliveira (2000), a viola tem como material primordial a madeira em forma de oito, onde podemos observar algumas alterações entre os diferentes tipos, relativamente à zona mais adelgada da cintura ou corpo da viola, às dimensões do braço, do cravelhal ou craveira, do tampo ou testo sonoro e da escala, tal como no número de cordas em que poderá conter. No entanto, a ordenação em cinco verifica-se como uma constante nos diferentes tipos de viola. A figura 8, abaixo, representa os constituintes da viola.



Figura 8 - Caraterização das diferentes partes da viola (Carvalho, 2015, p. 7)

Sobre a viola, Ernesto Veiga de Oliveira refere ainda que:

Viola, em português, designa o instrumento a que em todos os países europeus compete o étimo de guitarra (caixa com enfraque); guitarra, em português, designa o instrumento que corresponde a uma espécie de cistro (sem enfraque). Mas mesmo em Portugal a palavra viola corresponde a dois cordofones de mão com enfraque: no Norte, onde subsiste com plena vitalidade uma viola com a forma básica do velho instrumento quinhentista, a palavra designa um cordofone daquele tipo, com cinco ordens de cordas metálicas duplas; no Sul, onde esse instrumento se extinguiu, ela designa o seu substituto setecentista, de seis

cordas singelas de tripa. A este último instrumento, no Norte, para distinguir da viola de cinco ordens, dá-se o nome de violão (Wellington, 2012, p.28).

No caso açoriano, o instrumento manteve na sua essência todas as características dos instrumentos que lhe antecederam, bem como as mesmas normas de construção. São quatro as designações da viola dos Açores: viola da terra, viola da terra micalense, viola de dois corações e viola de arame. A viola de dois corações caracteriza-se pela boca em forma de dois corações e cordas ordenadas em cinco, apresentando-se com doze cordas e possuindo uma relação intervalar de uníssono ou oitavas, tal como referido na secção anterior. No caso da viola terceirense, este instrumento apresenta algumas variações, como a introdução de outra ordem de cordas com afinação em mi, sendo que o corpo e o braço são maiores em relação à viola de dois corações, tal como o número de trastes. A grande diferença visível prende-se com a abertura no tampo deste instrumento, contendo o *ouvido redondo ou boca circular* (Ferreira, 2010).

De acordo com Wellington (2012) e resumidamente, a viola terceirense caracteriza-se pelos seus 12 trastes e 15 cordas em 6 ordens duplas ou triplas. As figuras 9 e 10 ilustram as diferenças entre as duas violas.



Figura 9 - Viola da Terra (Acedido a 18 de Junho de 2020 e disponível em: <https://portoguitarra.com/produtos/viola-da-terra/>)



Figura 10 - Viola da Terra Terceirense (Acedido a 18 de Junho de 2020 e disponível em: <https://casadaguitarra.pt/galeria-produtos/viola-da-terra-terceirense/>)

Wellington (2012) explica que a enumeração das cordas se verifica de baixo para cima, onde as cordas mais agudas são a primeira ordem, e as mais graves são a quinta ordem. Segundo a tradição vivenciada no arquipélago açoriano, “a quinta e a quarta ordem de cordas são afinadas em oitavas, com uma corda revestida de fios de metal (de aço, ou de níquel) dando o som grave e as outras duas que não possuem revestimento, dando o som mais agudo (p. 31).

Como se pode verificar na figura 11 abaixo, a postura com a qual este instrumento é tocado torna-se semelhante à postura utilizada para tocar o violão, sendo pousada sobre uma das pernas e com a parte posterior da viola encostado ao abdómen do instrumentista. Em alternativa, o instrumentista pode cruzar a perna direita, apoiando desta forma a viola.

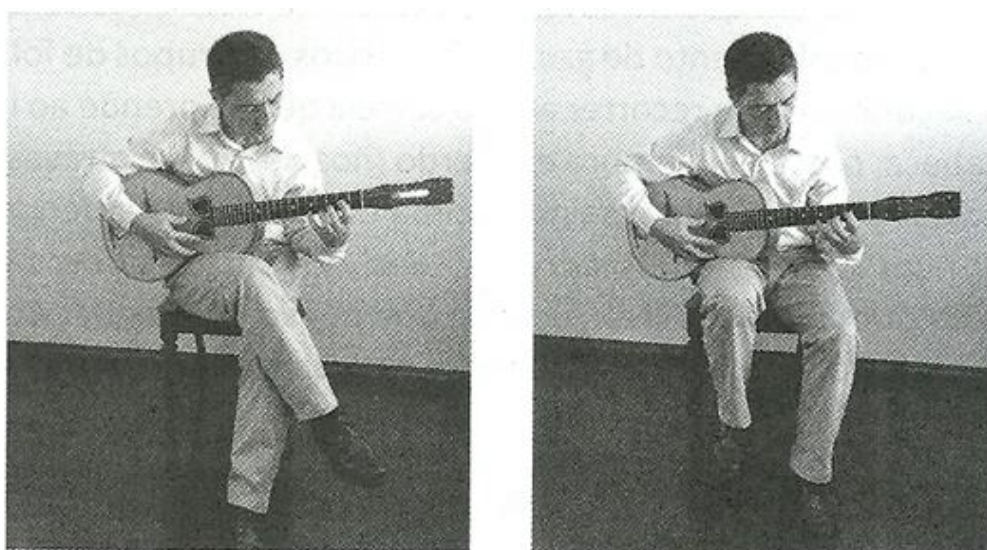


Figura 11 - Postura de execução sentado (Melo, 2012, p.16)

A quinta parcela está mais próxima da face do instrumentista, ao invés da primeira, que está mais junta das pernas, sendo que na 5ª e 4ª ordens as cordas mais agudas encontram-se acima das mais graves, onde a corda seguinte se encontra revestida e afinada numa oitava inferior (Figura 12).



Figura 12 - Ordenação das parcelas e número de cordas (Nascimento, 2012, p. 32)

As três primeiras ordens de cordas, afinadas em uníssono, apresentam-se de forma idêntica entre si. As duas ordens seguintes apresentam-se também de forma idêntica entre si, mas em grupos de três cordas, perfazendo o total de 12 cordas, como ilustra a figura 13.

1ª Ordem: "primas"	2 cordas
2ª Ordem: "segundas"	2 cordas
3ª Ordem: "toeiras"	2 cordas
4ª Ordem: "bordão de Ré"	3 cordas
5ª Ordem: "bordão de Lá".	3 cordas

Figura 13 - Terminologia das ordens (Nascimento, 2012, p. 33)

No *Manual de estudo da viola da terra* de Ricardo Melo (2005), Miguel Pimentel, mestre violeiro e instrumentista, refere que no seu tempo, as cordas eram de arame, pelo que os instrumentistas quebravam muitas cordas, porque estas enferrujavam rapidamente.

Atualmente, tal acontece com menos frequência pois as cordas utilizadas são de arame, mas também de latão ou de aço.

Ferreira (2010) refere a dificuldade de construção deste instrumento, sobretudo nos seus primórdios, quer na aquisição de ferramentas adequadas, quer na aquisição dos materiais utilizados. Como tal, foi necessário um sentido de improvisação e reinvenção por parte dos construtores, optando frequentemente por utilizar restos de madeiras de obras de construção naval. Madeiras como *pinho branco*, *um toro de cedro*, *uma prancha de acácia*, *uma tábua de mogno ou de ébano* serviram na construção de imensas violas, sendo que os materiais utilizados nas cravelhas também variavam consoante o que havia disponível, desde *madeira rija*, *osso de baleia ou canelo de vaca*, *umas fasquias de jacarandá*. As madeiras utilizadas para a estrutura da viola tinham como base *a acácia*, *o carvalho*, *o castanho*, *o cedro do mato* e *o plátano*, madeiras estas existentes na flora destas ilhas (p. 74). Miguel Pimentel (Melo & Bettencourt, 2014), considera que não existem violas iguais, afirmando que cada uma tem a sua própria sonoridade e que mesmo que sejam construídas pelo mesmo tipo de material, construtor ou medidas, há algo diferente em cada uma delas: *Há umas que são chamadas para umas músicas e outras para outras* (p. 20).

6. Afinações no arquipélago dos Açores

A afinação deste instrumento prende-se com o ajuste da tensão das cordas através das cravelhas de madeira ou metal, de forma a que a mesma nota soe em uníssono em cordas soltas ou pressionando em espaços do braço. A afinação da viola varia nas diversas ilhas do arquipélago, submetendo-se ao repertório que irá ser interpretado, como revela Rafael Carvalho (em entrevista concedida em novembro de 2011), tendo referido que o bordão de Lá é afinado em Sol apenas para interpretar a Sapateia Micaelense.

Eis as afinações no arquipélago dos Açores (Wellington, 2012, p. 34):



Figura 14 - Afinações no arquipélago dos Açores. (Wellington, 2012, p. 34)

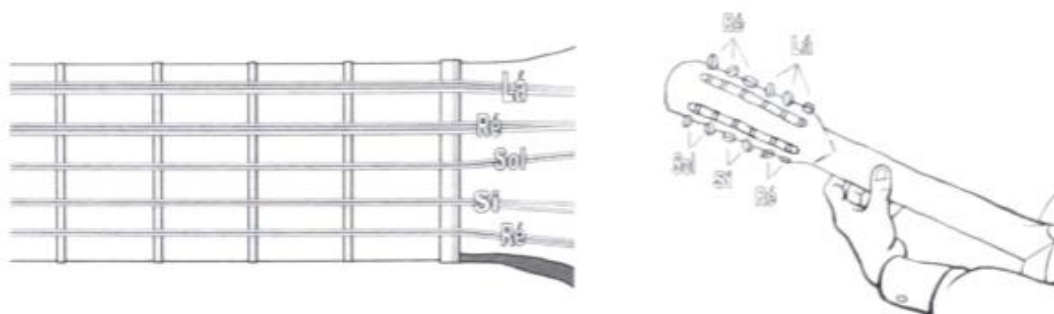


Figura 15 - Afinações na viola da terra na ilha de São Miguel. (Carvalho, 2016, p. 8)

7. Digitação de mãos direita e esquerda nas diversas ilhas

Tal como verificado na afinação, também na dedilhação existem formas diferentes de tocar na viola da terra. Segundo Rafael Carvalho (Entrevista realizada em Fevereiro de 2020, anexo IV), sobre a utilização da mão direita, em São Miguel, Santa Maria e nas Flores apenas se utiliza o polegar para produção sonora nas cinco parcelas do instrumento, enquanto nas ilhas Terceira, Graciosa e São Jorge se usam os dedos polegar e indicador, sendo que as ilhas de São Jorge, aquando da realização do acompanhamento, Faial e Pico utilizam toda a mão direita, técnica denominada como rasgueado. A utilização da mão esquerda prende-se com a função de construir o acorde ao longo do braço do instrumento. No *Manual de Apoio ao Estudo da Viola da Terra Micaelense* de Ricardo Melo (2012), podemos encontrar as referências sobre a digitação base na viola:

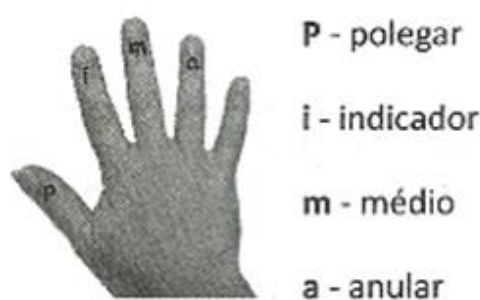


Figura 16 - Digitação de mão direita (Melo, 2012, p. 17)



Figura 17 - Digitação de mão esquerda (Melo, 2012, p. 17)

Sobre a mão direita em particular, Ricardo Melo explica no seu manual que (...) *na ilha de São Miguel, e seguindo a tradição do grande mestre Miguel de Braga Pimentel, a viola da terra deve ser dedilhada unicamente com a unha do dedo polegar da mão direita por mais rápidas que sejam as passagens ou difíceis os movimentos* (Wellington, 2012, p. 35), o que revela uma identidade própria em redor deste instrumento. Por fim, Wellington (*idem*) conclui que há três regras fundamentais para que a viola seja considerada como viola da terra micalense: estar afinada em Lá-Ré-Sol-Si-Ré, ser tocada através da técnica do polegar da mão direita e ter repertório com base em música tradicional.

8 – O Ensino da Viola da Terra: O papel do Conservatório Regional de Ponta Delgada

A viola da terra acompanhou diversas atividades do quotidiano dos açorianos (Oliveira, 1986). Em meios rurais, o ensino não era como o conhecido nos nossos dias, onde existia uma pessoa designada e instruída formalmente para lecionar um instrumento. Quem queria aprender, teria de o fazer com alguém do seio familiar ou ainda que de fora dele com alguém a assumir o papel na figura vinculativa de professor, informalmente. Ferreira (2010) reitera que é através da transmissão oral, seja entre ilhas ou linhagens, que os versos e acordes são passados entre diversas gerações, mantendo-se assim a essência popular e as suas respetivas tradições.

Com o propósito de manter em atividade os diversos grupos folclóricos existentes em São Miguel, o ensino da viola da terra tem-se alterado. Rafael Costa Carvalho e Ricardo Jorge Lima Melo foram figuras de destaque neste âmbito pela sua ação na implementação formal do ensino no Conservatório de Ponta Delgada. Rafael Carvalho (entrevista realizada em fevereiro 2020, anexo IV) refere ainda que foram vários os tocadores que ensinaram viola da terra em diversas freguesias, destacando os mestres Miguel Pimentel ou Carlos Quental.

Apenas em 1982, no Conservatório Regional de Ponta Delgada se instituiu a aprendizagem formal da viola da terra. Inicialmente em formato de curso livre, e implementado oficialmente em 2005. Antes da instauração do curso a título oficial, o curso de viola da terra funcionou em regime de curso livre, desde 1982 e prolongou-se até 1986 com Miguel de Braga Pimentel. Entre 1986 e 1988 o curso foi ministrado por Alfredo Bulhões Gago da Câmara, sendo que nos dois anos seguintes foi lecionado por Mário Jorge Ventura, ocorrendo um interregno entre 1989 e 1994. O curso retomou em 1994 através de Miguel Pimentel, até 1999.

De salientar que nesta primeira fase, estes cursos eram ministrados por transmissão oral, sendo que o paradigma se alterou em 1999 com o professor Ricardo Melo. O curso básico deste instrumento foi instaurado em 2005, integrando o programa curricular do Conservatório Regional de Ponta Delgada. Como tal, em 2005 o professor Ricardo Melo lançou o *Manual de Apoio ao Estudo da Viola da Terra Micaelense* (Figura 17), onde podemos encontrar alguma da história deste instrumento, o encordoamento e afinações utilizadas, bem como as técnicas utilizadas nas diferentes mãos, escalas e acordes básicos em tonalidades maiores e menores, finalizando com alguns temas tradicionais para a viola da terra açoriana (Wellington, 2012).



Figura 18 - Manual de Apoio ao Estudo da Viola da Terra Micaelense de Ricardo Melo
(Acedido em 16 de Junho de 2020 e disponível em:
<http://guitarradecoimbra.blogspot.com/2006/03/manual-de-viola-da-terra-frontispcio.html>)

Paralelamente, a partir de 2004, a Direção Regional da Cultura publica um certificado de formador de viola da terra (Portaria nº 33/2004 de 13 de Maio), resultando num crescimento de formadores e de associações, grupos folclóricos, casas do povo e instituições particulares que atualmente ministram cursos de viola da terra, adotando o mesmo método informal utilizado até à implementação do ensino oficial de viola.

Apenas em 2005 é que o ensino de Viola da Terra passou a ser designado como *Curso Básico*, através de normas oficializadas pela Secretaria Regional da Educação e Cultura dos Açores, expressas na Portaria n.º 27/2004 de 8 de abril (Anexo V). À data deste documento, o professor de instrumento é Rafael Carvalho.

Ricardo Melo (2012) refere que as especificidades da viola da terra de São Miguel são únicas e o facto de que a sua música tem sido levada a palcos outrora inimagináveis, trazendo responsabilidades acrescidas a alunos, executantes, formadores, professores e construtores. Por estas razões, Melo afirma que é necessária uma metodologia de ensino/aprendizagem que possa suportar o ensino deste instrumento, contrastando com o ensino através da transmissão oral, técnica que até há poucas décadas era utilizada.

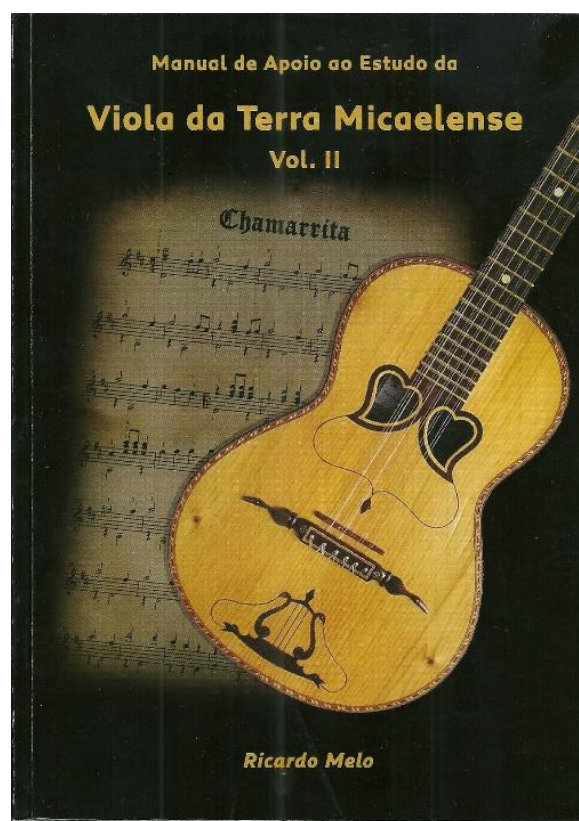


Figura 19 - Manual de Apoio ao Estudo da Viola da Terra Micaelense, Volume II (Melo, 2012)

Para Carvalho (2012), falar em Viola da Terra é sinónimo de elo com o Conservatório Regional de Ponta Delgada, uma vez que esta escola incentivou ao ensino do *instrumento de maior representatividade cultural dos Açores* (p. 5), salientando o papel fundamental de Miguel de Braga Pimentel, Mário Jorge Fortuna e Alfredo Gago da Câmara como formadores ao longo de três décadas.

No seu livro *Miguel De Braga Pimentel – Biografia Toada*, Melo e Bettencourt (2014) descrevem que nos primeiros quatro anos em que lecionou, Miguel de Braga Pimentel tinha em média 36 alunos em cada ano letivo, tendo este ensino durado 8 anos, o mesmo tempo que permaneceu no Conservatório, com uma frequência algo instável de alunos. *Ensinava as nossas músicas*, refere Miguel Pimentel (*idem*, p. 19) tal como as introduções, mencionando que os grandes tocadores têm de saber efetuar uma boa introdução para as obras que tocam, enriquecendo assim a música. Ensinava igualmente *de ouvido*, embora reconheça a importância do ensino através da música escrita, valorizando ambos os métodos. Refere ainda que há professores credenciados que lecionam através da antiga metodologia de transmissão oral.

As primeiras provas globais efetuaram-se em 2009, tendo tido bom aproveitamento dois alunos, de sete inscritos. No ano letivo seguinte formar-se-ia a primeira Classe de Conjunto de Violas da Terra, um claro desafio lançado pelo Conservatório Regional de Ponta Delgada. Inicialmente a Classe contava com 3 alunos, juntando-se posteriormente mais alunos pertencentes à instituição, devido ao impacto de algumas apresentações públicas. No ano letivo de 2010/2011, formalizou-se uma proposta para Curso Secundário de Viola da Terra, delineada por Rafael Carvalho e Valter Tavares, tendo sido aprovada por unanimidade em Departamento de Cordas e Conselho Pedagógico, onde tinha recebido parecer positivo por parte do Ministério da Educação e aguardava resposta da Secretaria Regional da Educação do arquipélago açoriano (Wellington, 2012).

De 1982 a 2012 o ensino da viola da terra teve um aumento significativo, como se pode verificar no anexo VI, relativo às inscrições dos alunos no conservatório, retirados de uma das secções do livro *30 Anos de Viola da Terra*, de Rafael Carvalho (2012). De acordo com o que Carvalho refere numa entrevista em fevereiro de 2020, a fim de dar continuidade a estes dados (Anexo IV) entre 2012 e 2019 verificou-se uma estabilização desta tendência, uma vez que o Conservatório manteve o limite previsto na lei de 22 horas letivas semanais. Rafael Carvalho manteve dentro deste limite catorze alunos com aulas individuais à qual se junta a componente letiva de classe de conjunto.

Com todo este dinamismo, o objetivo primordial é a sensibilização de todos os envolvidos face às capacidades e versatilidades deste instrumento, desde os alunos aos encarregados de educação e família, passando para a comunidade açoriana. No entanto, e apesar deste esforço de formalização do ensino, é de realçar a quase inexistência de repertório escrito para Viola da Terra, bem como documentos onde se pode encontrar escalas, estudos e elementos para desenvolvimento da técnica.

Assim, a fim de colmatar esta lacuna de repertório e de métodos de estudo, Rafael Carvalho dedica-se, à data de hoje, a este processo. Nesta entrevista, Carvalho explica que o repertório que aborda nas suas aulas tem como base fundamental músicas tradicionais dos Açores compostas propositadamente para a Viola da Terra, assim como algumas adaptações de repertório escrito para outros instrumentos, como Piano, Violino ou Guitarra Clássica (Entrevista realizada em fevereiro de 2020). A sua ação tem sido determinante para o estudo, a escrita e a disseminação do repertório tradicional, de adaptações e de métodos de estudo.



Figura 20 - Método para Viola da Terra – Avançado (Carvalho, 2016)

9. Caraterísticas da Música para Viola da Terra

9.1. – A Chamarrita

A chamarrita é uma dança que pode ser encontrada em todo o arquipélago dos Açores, bem como em algumas zonas específicas da Madeira, como Santa Cruz, Machico, Camacha ou Gaula, sendo que é mais conhecida por ser tradicional Açoriana. A Grande Enciclopédia Portuguesa Brasileira caracteriza-a como uma *dança popular e espécie de fandango bailado, onde se trai uma certa influência do corte rítmico da valsa* (Câmara, p.40).

Por esta razão o investigador Bettencourt da Câmara (1980) questiona se este tipo de música é tradicional e originalmente criado nos Açores, tendo sido posteriormente levada por alguns habitantes destas ilhas para a Madeira ou o inverso, bem como a hipótese de esta música ter uma origem externa a ambos os arquipélagos. O autor pendente para a primeira opção, embora afirme que não exista nenhuma informação verdadeiramente esclarecedora sobre a Chamarrita.

A Chamarrita é fundamentalmente característica das ilhas do grupo Oriental. Câmara (1980) refere que as chamarritas tocadas em várias partes do arquipélago não se diferenciam uma da outra de forma significativa, alterando apenas uma ou outra nota, mantendo-se as estruturas rítmica e harmónica, considerando as diferentes chamarritas de cada ilha como variações de algo facilmente identificável. Este é o caso de São Miguel. Também no Grupo Ocidental ou Central, por vezes encontramos ilhas com a

sua própria versão da Chamarrita ou grupos desta canção, como no caso da ilha Terceira, contendo a “Chamarrita de Cima, de Baixo, do Meio, Chamarrita do Caracol ou Caracolada, Chamarrita Velha e Chamarrita Nova. No caso da ilha das Flores é a ilha com mais designações, sendo que a parte estrutural é a que se distancia mais das versões das outras ilhas.

No caso da Chamarrita da Terceira, esta caracteriza-se por conter uma estrutura rítmica ternária e em compasso simples, daí que esta seja executada em andamento menos vivo, porque se o andamento fosse mais acelerado, por norma seria em compasso composto. Contudo, este ritmo foi acelerando através do gosto da população, o que aconteceu de igual forma noutras ilhas do arquipélago, como relata José Luís de Fraga em *Cantares Açorianos*, p. 67:

As suas modas são, regra geral, de ritmo tranquilo, tendente para vagaroso. Tem-se porém, recentemente, observado uma aceleração que não é do agrado dos velhos tocadores e cantadores, em alguns povoados do concelho das Velas (...) (Câmara, 1980, p.49).

Como tal, Câmara explica que estes *balhos açorianos* se distinguem pela pronúncia que cada ilha lhes dá, tal como *pelos padrões estéticos que impõem determinada colocação e condução de voz e pelo conjunto instrumental que a acompanha*. A melodia caracteriza-se pela sua estrutura simples, prevalecendo os intervalos de *segunda maior ou menor*, progredindo através de *graus conjuntos*. Na fase inicial da música, a componente harmónica sobressai à componente melódica, harmonia que se encontra nas violas da terra e violões, juntando-se o cavaquinho.

As tonalidades dependem das especificidades dos instrumentos que compõem a vertente harmónica, por isso a Chamarrita de São Miguel está na tonalidade de Ré M, a do Caracol (ilha do Pico) Ré m, a Chamarrita de Cima (Faial) em Lá M e a do Meio (igualmente da ilha do Faial) em Ré M, prevalecendo o modo maior sob o menor.

Se considerarmos estas versões independentes entre si, demonstra uma recolha exata e fidedigna à origem, porém, ambos os investigadores não revelam como obtiveram estas informações.

9.2. – O Pezinho

Tal como no caso anterior, o Pezinho ou a Sapateia “*são formas músico-coreográficas*” em que podemos identificar a mesma canção de forma diversificada pelas diferentes ilhas do arquipélago. A música, neste caso específico, é reveladora da “*identidade cultural do Arquipélago*”, podendo desta forma reconhecer-se um “*corpo etnomusical açoriano*” (Câmara, 1980, p.51).

Ao contrário da Chamarrita, onde poderíamos encontrar a música em compasso simples ou composto, o Pezinho enquadra a sua disposição rítmica em compasso binário simples. O ritmo melódico é assente numa base de colcheias, tendo como unidade de tempo base a semínima, ocorrendo algumas alterações para semicolcheias. As músicas de tradição oral têm uma particularidade de nunca terem sido escritas, revelando a importância para fins de análise da escrita, embora saliente que seja importante a recolha no seu estado original.

O *Pezinho* tem a particularidade de obter um carácter sincopado, com uma melodia *fresca*, organizando-se de uma forma dita clássica, em que a frase contém 8 compassos, subdividindo-se em duas partes entre tónica e dominante respetivamente na primeira e invertendo-se no final da frase, organizando-se da seguinte forma: A-B :||: C-D :||: A-D :||: A-D (p.58).

Em suma, o autor refere:

A análise do texto musical do “pezinho” vem, pois, confirmar determinados aspectos gerais da estrutura musical das danças populares açorianas, os quais poderíamos designar como tendências fundamentais da mesma: um marcado diatonismo da melodia, a isocronia do ritmo (ressalvando-se, nalguns espécimes a referir em breve, a tendência contrária para a movimentação sincopada do ritmo da melodia que não do acompanhamento instrumental) e um uso rudimentar das funções tonais (p.60).

Podemos encontrar nomes idênticos em melodias semelhantes entre as ilhas, como é o caso do *Pezinho*, embora haja casos em que a forma como cantam é distinta, como na *Sapateia* ou a *Saudade*.

De acordo com Dias (2005) os primeiros povoadores *cantaram e balharam o que tinham aprendido e praticado nas suas terras de origem*) servindo como entretenimento ao longo das suas tarefas no trabalho, como na lide do campo, desde a moagem ou ao tratar dos bois, tal como a produção do pão ou até mesmo através de canções de embalar, referindo ainda o autor:

As canções que o povo dos Açores veio cantando e balhando desde que se instalou nestas ilhas até ao primeiro quadrante do presente século ou pouco mais, umas — as que trouxe — sofreram alterações tão profundas que apenas se lhes poderá reconhecer o nome. Outras se foram criando ao ponto de constituírem hoje um todo musical de características próprias, e até, por que não dizê-lo?, inconfundíveis. Nelas transparece, em toda a sua plenitude, a alma da gente açoriana. (Dos nossos balhos, parágrafo 7)

9.3. – Saudade

Saudade é um tipo de canção construída em modo menor, adotando um caráter triste. De acordo com Dias (2005) essa tristeza advém do isolamento insular, referindo que *O nosso isolamento a criou. Os pioneiros destes rincões atlânticos sofreram pelo que deixaram* (secção *Documentos: Breves considerações acerca do folclore terceirense*, parágrafo 15). Quanto ao aspeto rítmico e melódico, as modas diferem de ilha para ilha. Umas são de ritmo ternário — São Miguel, Santa Maria e Flores, outras de ritmo quaternário — Terceira, Faial e São Jorge. Porém, de acordo com o autor, nenhuma é mais bela do que a terceirense.

O autor explica ainda que na maioria das canções populares açorianas se verifica que se moldam sob os dois principais acordes da tonalidade, tónica e dominante. A canção *Saudade* também exige o mesmo emprego do 4º grau da tonalidade, característica que as eleva a um plano de maior apreço e classificação. São, por isso, canções eruditas, no sentido restrito do termo. São eruditas em relação às restantes canções, mas são nitidamente populares pelo sabor rústico, pela afinidade, pelo que as forma em si mesmas (Dias, 2005).

10. Metodologia

Após ter efetuado uma pesquisa bibliográfica sobre a viola da terra, selecionaram-se nove temas deste instrumento, um por cada ilha do arquipélago dos Açores, entrando em contato com três músicos açorianos para colaborar nas transcrições, atribuindo três temas a cada um, os quais foram incluídos no Projeto de Investigação. Uma das razões pela qual idealizei que os colaboradores fossem açorianos foi pelo facto de serem conhecedores da música, costumes e tradições ligadas à viola, tendo contactado os compositores Antero Ávila, Marco Patrício, Rafael Carvalho.

Antero Ávila é natural da ilha do Pico e licenciado em composição na Escola Superior de Música do Instituto Politécnico de Lisboa. Atualmente é professor de Análise e Técnicas de Composição e de Acústica no Conservatório Regional de Angra do Heroísmo, na ilha Terceira. Marco Patrício é natural da ilha de São Miguel e licenciado em flauta na Escola Superior de Música do Instituto Politécnico de Lisboa. Atualmente integra os quadros da Banda da Armada Portuguesa e frequenta o 2º ano do Mestrado em ensino da música da mesma escola. Rafael Carvalho é natural da ilha de São Miguel e professor de viola da terra do Conservatório Regional de Ponta Delgada. Desenvolve uma intensa atividade como compositor e intérprete de viola da terra, instrumento do qual é o maior impulsionador.

Rafael Carvalho prontamente se disponibilizou para colaborar no meu projeto de investigação e tive a oportunidade de o entrevistar e de conhecer alguns dos seus discos e métodos de ensino que editou. Deste material, destacou-se o disco duplo *9 Ilhas, 2 Corações*, inteiramente dedicado à música tradicional açoriana, no qual Rafael Carvalho recolheu oitenta temas de todas as ilhas do arquipélago, tendo o mesmo servido como referência base na escolha dos temas para as nove transcrições. Para além de escolher um tema por ilha, outro critério de seleção consistiu na escolha de músicas com tempos distintos entre si, onde os objetivos dos temas mais lentos iriam consistir na interpretação e expressividade da melodia, diferentes dos temas mais rápidos, os quais recairiam mais sobre a consistência técnica e domínio do instrumento. Na fase de escolha dos temas, consegui observar a existência de músicas com o mesmo nome entre ilhas diferentes, o que fez com que seleccionasse dois temas com a mesma designação, como foi o caso da *Saudade* do Corvo e do Faial, de forma a poder verificar as semelhanças e diferenças entre cada música.

Outro critério pedido aos compositores que efetuaram os arranjos foi a tentativa de fidelidade à música tradicional atribuída, de forma a manterem a essência e características originais das músicas associadas à ilha, bem como a tonalidade, de forma

a soar em uníssono entre a viola e o clarinete, havendo espaço para a implementação de cunho pessoal. Por fim e não menos importante, outro critério foi o gosto pessoal por cada tema. Seguidamente ao contato com os compositores e distribuição dos temas, à medida que iriam sendo escritos, os arranjos eram testados e devolvidos para revisões, caso fosse necessário.

Porém, devido aos acontecimentos relacionados com a pandemia, a ideia inicial sofreu algumas transformações, tendo surgido a possibilidade destes arranjos serem acompanhados por viola da terra. Como tal, as adaptações foram inicialmente tocadas e gravadas pelo clarinete, devolvidas a Rafael Carvalho que gravou o acompanhamento na viola e enviados novamente para nova gravação do clarinete, ocorrendo a versão final, sendo realizada a montagem final em vídeo. Estes vídeos foram publicados em plataformas como o Facebook e o Youtube, acessíveis a qualquer pessoa.

Na secção seguinte pode consultar-se as transcrições, incluindo-se uma breve descrição sobre os temas, bem como o link para a sua audição. Por fim, contactei três docentes de clarinete do ensino básico e secundário e superior para pedir que descrevessem as transcrições do ponto de vista pedagógico.

12. Comentário pessoal

Como já referi anteriormente, estes arranjos inicialmente seriam compilados para comporem um livro de estudos sem acompanhamento. Porém e face às circunstâncias que todos vivemos derivado à pandemia do Covid-19, foi possível experimentá-los com a preciosa colaboração do professor Rafael Carvalho, docente da classe de viola da terra no Conservatório Regional de Ponta Delgada, que gentilmente se disponibilizou para gravarmos todos os arranjos. Assim foi também possível demonstrar a versatilidade da viola da terra, seja como instrumento solista ou acompanhador, capaz de incorporar outro tipo de formações distintas às quais costuma estar integrada. Para além de outros agrupamentos com outros instrumentistas de sopro, esta foi a primeira vez que o a viola e o clarinete tocam em simultâneo, sendo algo totalmente inovador.

A fusão tímbrica resultante foi surpreendente para ambos, realçando a homogeneidade tímbrica do clarinete aliado à ressonância sonora provocada pelo acompanhamento da viola da terra, mostrando a real versatilidade de ambos os instrumentos. Apesar de este trabalho não abordar a questão organológica ou acústica, senti a necessidade de destacar este aspeto. As transcrições foram pensadas a serem o mais próximas possível do originalmente tocado na viola da terra, o que necessitou de uma transposição de uma 2ª maior, uma vez que o clarinete é um instrumento transpositor e possibilitando que ambos toquem em uníssono.

A título interpretativo, estas obras possuem ideias muito distintas entre si, contendo de forma inerente estados de espírito peculiares, desde o tradicional popular, onde são tocadas no folclore, demonstrando na música a alegria inerente na dança, contrastando com o lado mais emocional de *Saudades*, ou mais descritivo de *Olhos Castanhos* ou *Sou Marinheiro*.

A nível técnico, é possível trabalhar aspetos como a variedade de articulação ou escalas maiores ou menores através das tonalidades propostas, bem como a introdução de novos conceitos que poderão surgir nos conteúdos programáticos, tais como as apojaturas, os compassos compostos ou até mesmo a possibilidade de praticar alguns intervalos de maior dimensão.

13. Comentários sobre as transcrições

De forma a aferir se estes arranjos são, de facto, adequados para o ensino do instrumento no ensino especializado da música, decidi abordar três professores de clarinete que marcaram o meu percurso académico no nível superior em diversas fases distintas. Em primeiro lugar, contatei o professor Ricardo Alves, professor cooperante no estágio que realizei no CMP, profundo conhecedor do ensino básico e secundário do clarinete e um músico que aborda repertório muito variado em diversos agrupamentos em Portugal, dos quais se salienta o *Remix Ensemble*.

De seguida contatei o professor Tiago Bento, por ter conquistado inúmeros prémios em concursos nacionais e internacionais, e por estar a iniciar uma carreira docente em diferentes níveis de ensino (básico, secundário e superior, na ESMAE). Nesse sentido terá um entendimento mais lato sobre o nível de ensino em que os arranjos podem ser tocados.

Por último, não poderia deixar de consultar o meu mentor e professor de instrumento dos últimos cinco anos na ESMAE, professor António Saiote. Considerado como o *pai do clarinete em Portugal*, possui uma vasta carreira e experiência profissional como pedagogo e performer um pouco por todo o mundo.

O professor Ricardo Alves salientou que, de uma forma geral, estes arranjos poderão abordar diferentes conteúdos em diversas fases de formação dos alunos, como a abordagem ao registo mais agudo do instrumento nos casos dos 1º e 2º graus, dando como exemplo a *Saudade* da ilha do Corvo. Explicou que, por vezes, é necessário indicar uma obra de dificuldade superior, levando a um entendimento e superação do discente sobre os conteúdos expostos. Inicialmente o aluno poderá encontrar dificuldades, mas revela que estes acabam por superar o desafio proposto. Outro aspeto referido pelo professor foi o facto destes arranjos terem a possibilidade de abordarem novos conceitos, como a introdução aos compassos compostos, as notas fora do registo comum dos alunos ou as apojaturas. Salienta ainda a preferência na adaptação do repertório em função do nível demonstrado por cada aluno, afirmando que poderia indicar o mesmo estudo a diferentes alunos. No final, sugeriu uma adaptação do acompanhamento de viola para piano, dizendo ser um projeto interessante para o futuro.

O professor Tiago Bento considera os arranjos interessantes a nível de enquadramento pedagógico, salientando o evidente *estilo folclórico* inerente aos temas, contendo vários *motivos de carácter popular*. Refere que estes temas podem facilmente ser inseridos em qualquer nível de ensino, em função dos objetivos pedagógicos pretendidos, afirmando que para a maioria dos alunos a partir do 6º grau, a partir de uma perspetiva técnica,

estariam bem e que as poderiam utilizar como na *perspetiva de melhorar o lado mais pessoal e interpretativo*. Sobre estes aspetos, salienta algumas características tradicionais da música popular, como os compassos compostos ou as colcheias com ponto com semicolcheias. Ainda sobre a parte interpretativa, explica que estas peças representam regiões específicas do país, contendo de forma inerente uma *carga emocional forte*, perspetivando que um aluno do ensino secundário iria acrescentar mais aspetos a título interpretativo do que um do ensino básico, dizendo ainda que, de forma geral, *até ao 5º grau não possuem este critério interpretativo tão desenvolvido*.

Após ter efetuado uma breve contextualização de todo o projeto e de ter averiguado os arranjos, o professor António Saiote questionou-me sobre a tonalidade em que se encontravam os arranjos, referindo que existiam algumas tonalidades que beneficiam auditivamente os cordofones, facilitando tecnicamente os instrumentistas. Obteve alguma curiosidade sobre o significado de um dos temas, nomeadamente *Os Bravos*, tendo eu referido que a origem dos nomes que designam os temas não foi um âmbito explorado neste projeto. Tendo já escutado algumas gravações efetuadas, mostrou agrado pelo projeto.

Conclusão

A concretização deste Projeto de Investigação teve como objetivo primordial a compilação de algumas obras originalmente tocadas para viola da terra e transcritas para clarinete, com vista à criação de um pequeno livro de estudos assente em música tradicional açoriana.

Foi possível uma maior compreensão sobre o processo deste instrumento no arquipélago dos Açores, desde a sua ligação à possível origem ou chegada a estas ilhas, conseguindo associar a disseminação da viola ao longo dos séculos ao povoamento insular.

Igualmente importante foi o entendimento de diferentes técnicas utilizadas na viola da terra, na medida em que possibilitou a adaptação de obras para outro instrumento de uma família diferente da original, possibilitando a demonstração das reais valências da música tradicional açoriana introduzidas no ensino do clarinete.

As músicas escolhidas permitem uma conexão a estados de espírito, ambientes ou vivências distintas entre si, considerando importante para o desenvolvimento da vertente pedagógica e artística.

A diversificação destas obras poderá permitir a introdução de vários aspetos em fases distintas da aprendizagem dos alunos, desde as tonalidades, apojaturas ou ao ritmo sincopado a aspetos mais técnicos, como os diferentes tipos de articulação, balanço rítmico originado pela escrita em compassos compostos ou pelo fraseado.

Com este intuito surgiu o meu Projeto de Investigação, considerando o objetivo principal autoproposto alcançado, na medida em que realizei o que estava inicialmente previsto, nomeadamente as transcrições de viola de arame açoriana para clarinete. Observei que a existência de repertório didático tradicional açoriano para clarinete era inexistente, colmatando assim esta lacuna, originando desta forma um enriquecimento de propostas pedagógicas e artísticas para os alunos, dando também a conhecer a música tradicional açoriana de uma forma contemporânea.

Devido à pandemia que assolou o nosso país, encontrei algumas dificuldades de acesso a informação física, nomeadamente a livros originários e relacionados com os Açores, de forma a aceder a um maior número de dados sobre a informação encontrada, limitando, em parte, a investigação. Porém, foi possível experimentar estes arranjos com o acompanhamento de viola da terra através de estratégias alternativas, algo que dificilmente se iria concretizar nestes moldes. Neste aspeto, o papel de Rafael Carvalho foi fundamental em todo o processo, tendo enriquecido este trabalho em larga escala e

disponibilizando todos os vídeos em plataformas online. Foi através da entrevista concedida que, de facto, compreendi o verdadeiro significado de professor, onde demonstrou uma resiliência e paixão pelo seu instrumento ímpares, conseguindo construir uma escola única em pleno Atlântico.

No futuro, este trabalho poderá ser complementado através de um *play along* de viola da terra ou piano, agrupando todo o material e publicando-o em livro. As músicas originais para este instrumento são imensas e de grande valor, o que poderá originar outro volume relacionado com este projeto, dando ainda a oportunidade de realização de outros projetos de natureza popular, sejam estas do arquipélago dos Açores, da Madeira ou de Portugal Continental.

Em suma, após a finalização deste Projeto de Investigação, considero que todos os processos que surgiram no âmbito da Prática de Ensino Supervisionada foram extremamente enriquecedores do ponto de vista pessoal e profissional.

Bibliografia

Câmara, J. M. B. (1980). *A Música Açoriana – A Questão Histórica*. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação e Ciência.

Carvalho, R. (2012). *30 anos de Viola da Terra*. Conservatório Regional de Ponta Delgada.

Carvalho, R. (2015). *Método para Viola da Terra – Básico*. Nova Gráfica Lda., Ponta Delgada, Açores.

Carvalho, R. (2016). *Método para Viola da Terra – Avançado*. Nova Gráfica Lda., Ponta Delgada, Açores.

Dias, F. J. (2005). *Cantigas do Povo dos Açores*. Documento eletrónico. Instituto Açoriano de Cultura e Instituto Cultural de Ponta Delgada, Açores.

Ferreira, M. (2010). *A Viola de Dois Corações*. Publiçor Editores, Ponta Delgada, Açores.

Frutuoso, G. (1998). *Saudades da terra: livro IV*. Palavras prévias de João Bernardo de Oliveira Rodrigues. Nova edição. Instituto Cultural de Ponta Delgada, Ponta Delgada.

Lemos, A. (2017). Viola da Terra – símbolo da cultura na Emigração Açoriana. *População e Sociedade* 27, 24-40.

Melo, R. (2012). *Manual de Apoio ao Estudo da Viola da Terra Micaelense Vol. II*. Empresa Gráfica Açoriana, Ponta Delgada, Açores.

Melo, R. & Bettencourt, P. (2014). *Miguel de Braga Pimentel – Biografia Toada*. EDA Renováveis e Fundação para o Desenvolvimento Sócio Profissional e Cultural da Ribeira Grande.

Nascimento, J. W. (2012). *Viola da Terra, Património e Identidade Açoriana*. Dissertação de Mestrado, Universidade dos Açores, Departamento de História, Filosofia e Ciências Sociais, Ponta Delgada.

Oliveira, E. V. (1986). *Instrumentos Musicais Populares dos Açores*. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa.

Ribeiro, O. (1962). *Aspectos e Problemas da Expansão Portuguesa*. Junta de Investigações do Ultramar, Lisboa.

Websites

<https://portoguitarra.com/produtos/viola-da-terra/>

<http://guitarradecoimbra.blogspot.com/2006/03/manual-de-viola-da-terra-frontispicio.html>

A Padeirinha:

<https://www.youtube.com/watch?v=Jt1-flQvYxg&list=PLiSeUI9UCyWkArm2enq35NIDTDcDCo06t&index=1>

Balho da Povoação:

<https://www.youtube.com/watch?v=Wy73OwXHyU4&list=PLiSeUI9UCyWkArm2enq35NIDTDcDCo06t&index=4>

Chamarrita Zaragateira:

<https://www.youtube.com/watch?v=DsYwmV-afSE&list=PLiSeUI9UCyWkArm2enq35NIDTDcDCo06t&index=6>

Olhos Castanhos:

<https://www.youtube.com/watch?v=D5BhiLz6yeY&list=PLiSeUI9UCyWkArm2enq35NIDTDcDCo06t&index=9>

O Pião:

<https://www.youtube.com/watch?v=9f1Y2DHUBm8&list=PLiSeUI9UCyWkArm2enq35NIDTDcDCo06t&index=5>

Os Bravos:

<https://www.youtube.com/watch?v=toISVfWWxBs&list=PLiSeUI9UCyWkArm2enq35NIDTDcDCo06t&index=3>

Saudade do Corvo:

<https://www.youtube.com/watch?v=xiT07qJwxWQ&list=PLiSeUI9UCyWkArm2enq35NIDTDcDCo06t&index=8>

Saudade do Faial:

https://www.youtube.com/watch?v=V_01ngFounE&list=PLiSeUI9UCyWkArm2enq35NIDTDcDCo06t&index=7

Sou Marinheiro:

<https://www.youtube.com/watch?v=ljOUbNv1ztM&list=PLiSeUI9UCyWkArm2enq35NIDTDcDCo06t&index=2>

ANEXOS

Anexo I: Registo de aulas observadas da aluna do ensino básico

Observação da Prática Educativa - Ano letivo 2019 | 2020: Aula 4

Estagiário: Valter Ponte	Disciplina: Clarinete	Ano/Turma: 9º ano
Escola Professor: Conservatório de Música do Porto Ricardo Alves	Nº de aula: 4	Data: 06/11/2019

Registo de observação diário (texto descritivo, crítico e reflexivo)

De forma a dar início a mais uma aula, o professor pergunta como tinha decorrido a prova efetuada pela aluna no passado sábado, dia 2 de novembro. Após este breve diálogo, o professor pede para que a aluna toque uma escala cromática ascendente e descendente, tendo o professor falado sobre a necessidade de a aluna pensar numa pulsação antes sequer de executar o que lhe seja proposto, desde uma simples escala a um estudo, pedindo para repetir a mesma escala em legato e staccato. A meio do exercício, a aluna interrompe o que estava a efetuar, tendo o professor questionado a razão da paragem, ao que esta responde, após alguma insistência, que tinha interrompido por achar que a sua articulação estava menos bem, ao que o professor lhe questiona novamente o que ela considerava “menos bem”. Posto isto, o professor opta por conversar com a aluna acerca deste tipo de questões, em relação ao que está realmente “menos bem”, dizendo que a aluna tem de saber, de facto, o que está mal para poder corrigir, referindo que a primeira impressão é fundamental em contexto de prova ou concurso, falando igualmente em confiança e ser convincente, utilizando assim a conversa anterior e fazendo uma ligação entre os temas. Refere ainda que a aluna tem de alterar a atitude em qualquer tipo de contexto, isto porque a aluna é extremamente tímida, o que limita o real potencial e consequente performance. Após a conversa, a aluna executa novamente a escala cromática e Ricardo Alves afirma que “Está bem melhor e é esta a atitude a tomar”.

Seguidamente, a aluna interpreta sem interrupções o estudo n.º 3, dos *Etudes Progressives et Mélodiques pour la Clarinette*, Premier Cahier (assez facile), de Paul Jeanjean. Tendo terminado o estudo, o professor informa que, de forma geral, não sente o balanço pretendido pelo estudo, exemplificando no clarinete como aluna deve tocar. À medida que a aluna ia retificando as indicações do professor, Alves vai efetuando algumas retificações de gestos e postura adotadas pela aluna. Corrigidos os gestos, enquanto a aluna vai tocando, o professor encontra-se ao lado a ajudar através de gestos, de forma a ajudá-la com a linha melódica e mantendo assim o tempo. Na zona mais técnica do estudo, o professor comenta ser necessário uma maior precisão rítmica, para não antecipar o tempo, falando ainda sobre a parte final, sobre a necessidade de se fazer escutar o legato com maior clareza. Após todas estas

indicações, o professor pede novamente à aluna para que interprete o estudo do início, interrompendo-a a meio para alertar sobre a necessidade de utilizar mais energia, reiniciando o estudo. O professor interrompe novamente a aluna, exemplifica como a aluna está a tocar, questionando-a sobre a sua opinião em relação ao que está a interpretar. Com a chegada novamente da secção mais técnica, o professor relata que as semicolcheias têm de soar de forma fácil, referindo que na secção seguinte, na dinâmica piano, necessita de mais direcção frásica. Até ao final, o professor opta por marcar o tempo com o pé e gesticulando gestos de direcção de frase, de forma a ajudar com o tempo e ritmo.

Para finalizar a aula, a aluna interpreta na íntegra a *Rhapsody for solo clarinet*, de Willson Osborne, tendo Alves sugerido a troca da palheta utilizada por outra mais fraca que a atual, à qual considerou-a como “agressiva”. Questionou a aluna sobre a sua interpretação, ao que a aluna respondeu que tinha falhado algumas passagens técnicas. O professor pede para que a aluna demonstre os locais onde achava que tinha decorrido estes acontecimentos, para que a aluna exponha a sua opinião, se exprima e que reflita sobre o que efetuou. Pergunta sobre o nível interpretativo e sobre as diferenças efetuadas entre a primeira e segunda secções respetivamente, ao qual a aluna demonstra quase sempre dificuldade em se exprimir. Por fim, Alves expõe a sua opinião, falando que a peça estava muito bem, demonstrando as diferenças de ambientes e que as passagens técnicas poderiam ter sido tocadas de forma mais tranquila, referindo que a consistência técnica que a aluna indica só irá surgir com o passar dos anos, que é normal haver algumas imperfeições, indicando que estas passagens necessitam de mais sustentação de ar ou apoio em algumas notas. Optando por repetir algumas destas passagens, num tempo mais calmo e acelerando, de forma posterior, deu-se assim encerrada mais uma aula, tendo o professor exclamando no final da aula: “Impecável!”.

Observação da Prática Educativa - Ano letivo 2019 | 2020: Aula 5

Estagiário: Valter Ponte	Disciplina: Clarinete	Ano/Turma: 9º ano
Escola Professor: Conservatório de Música do Porto Ricardo Alves	Nº de aula: 5	Data: 13/11/2019

Registo de observação diário (texto descritivo, crítico e reflexivo)
No início desta aula, o professor conversa com a aluna sobre a passagem à final do concurso que concorreu, de forma a retirar pressão e explicando alguns fatores existentes, alguns deles naturais, falando sobre a necessidade de se abstrair e centrar-se no que irá fazer. De forma a

efetuar um breve aquecimento, a aluna toca a escala de fá maior em duas oitavas, legato e staccato, tendo, no entretanto, chegado o professor acompanhador. Seguidamente, ambos interpretam a obra *Prise de Bec*, de Jérôme Naulais, tendo o professor corrigido a postura da aluna enquanto esta tocava, referindo ainda algumas indicações sobre intensidade e equilíbrio entre clarinete e piano. Repetindo a última secção em allegro moderato, o professor fala que “a peça está impecável”, num nível bom, mas pretende que a aluna toque num nível excelente, de forma a poder fazer a diferença, indicando assim o modo como fraseia e articula, que poderiam ser ainda melhores. Seguidamente, pede para escolher algumas palhetas, para escutar e aconselhar, pedindo para tocar a primeira frase do último andamento de memória, questionando-a sobre o que poderia ser melhor. Após verificar a resposta vaga por parte da aluna, Alves sugeriu para que cantasse esta mesma frase. Após cantar, o professor fala que a aluna está a cantar melhor do que quando toca, pedindo para que cante ainda melhor e de outra forma que não a efetuada. Ao cantar, refere que a aluna se despreocupa com a questão rítmica, essencialmente com as tercinas que se encontravam demasiado presas, falando da necessidade de as deixar fluir. Indica, ainda, uma maior precisão da articulação, auxiliando a aluna e tocando no seu clarinete o balanço rítmico necessário através de ritmos tocados pelo piano, enquanto a aluna vai interpretando a peça de memória. Insistindo na articulação mais curta, refere que a aluna necessita repensar a forma como articula, dizendo que esta deveria ser através da ponta da língua com a ponta da palheta ou o mais próximo desta possibilidade, efetuando uma passagem deste último andamento em câmara lenta, sempre com emissão de ar, conversando, de seguida, sobre este processo da articulação. Salienta que este processo é um mal necessário e que deve ser resolvido nesta fase, para não ser um problema maior numa fase posterior da aprendizagem da aluna. Ainda sobre o início deste allegro, o professor refere que as duas frases iniciais são uma espécie de pergunta e resposta. Como tal, é necessário dar mais ênfase à segunda frase, sugerindo, de seguida, irem ao corredor, para que a aluna interprete de memória e a dançar este início, para que a discente se solte mais. Regressando à sala, o professor fala sobre a leveza, referindo ser mais importante do que a questão técnica. Ao regressar ao início da obra, pede à aluna que interprete de forma mais livre, corrigindo ao mesmo tempo a postura do ombro que se encontrava numa posição incorreta, aludindo ao facto de ser necessário mais som. Para que isto se verifique, o professor aconselha a enviar mais ar quente para o clarinete. Seguidamente, o professor ajusta a palheta da aluna, de forma a que esta tenha de emitir muito mais ar para o instrumento, proporcionando mais dificuldade na emissão de som. Alves volta a ajustar novamente a palheta, desta vez na posição normal, pedindo para repetir exatamente o que tinha tocado, questionando-a sobre a diferença, isto porque a maior resistência fez com que a aluna tenha soprado com mais pressão para o clarinete na primeira alteração, sendo que a aluna manteve a ideia na segunda

alteração feita pelo professor. Corrigindo algumas imperfeições rítmicas, refere outra secção deste andamento em que a aluna necessitava de ser mais expansiva a tocar, exemplificando como pretendia e insistiu nesta secção. Sem tempo para mais, deu assim a aula por concluída.

Observação da Prática Educativa - Ano letivo 2019 | 2020: Aula 6

Estagiário: Valter Ponte	Disciplina: Clarinete	Ano/Turma: 9º ano
Escola Professor: Conservatório de Música do Porto Ricardo Alves	Nº de aula: 6	Data: 20/11/2019

Registo de observação diário (texto descritivo, crítico e reflexivo)

Nesta aula, o professor teve uma breve conversa com a aluna sobre a sua passagem à final do concurso que tinha efetuado, tendo de seguida pedido que tocasse a obra *Prise de Bec*, de Jérôme Naulais, optando por iniciar pelo terceiro andamento de forma muito lenta. O docente pede à aluna para trocar para uma palheta mais forte, para uma maior pressão do ar e consequente fluência deste, tornando o som emitido mais consistente, corrigindo de seguida algumas dúvidas da aluna em relação à partitura. Sendo este terceiro andamento num formato 6/8, o professor opta por marcar a segunda parte do compasso em detrimento da primeira, explicando que esta segunda metade do compasso surge de forma relativamente curta, revelando que a aluna necessita de sentir este andamento como sendo uma dança, referindo o estilo de valsa, ou até mesmo a ideia de um baloiço. Em relação ao contexto mais técnico, o professor refere ser necessário uma melhor sincronização entre as duas mãos, salientando o facto de a articulação necessitar de ser mais clara e precisa, insistindo que quanto mais cedo resolver esta questão, irá melhorar substancialmente. Como tal, refere que a aluna precisa ser mais perfeccionista e exigente consigo própria em relação aos detalhes, falando que após resolver estes pequenos problemas, iria notar uma enorme diferença.

De forma a trabalhar a precisão, o professor pede à aluna para que toque uma escala cromática, utilizando o metrónomo para auxiliar a tarefa. Após o exercício, Alves revela que a primeira nota de cada tempo vem, de facto, a tempo. Porém, as restantes notas vêm de forma descontrolada, questionando a aluna como tenta solucionar este tipo de problemas, de forma a que a aluna se exprima e entendendo como a aluna estuda, realizando de seguida um pequeno intervalo.

No regresso, o professor atenta ao início da obra, sugerindo à aluna para quando toque esta secção, que imagine como um barítono ou tenor a cantar, referindo que a primeira nota da

obra necessita de um maior suporte de ar. Após a parte cadencial, o professor fala para a necessidade da aluna sentir o tempo que pretende adotar, isto porque o pianista que a irá acompanhar no concurso pode não entender o que pretende. Com a chegada do professor acompanhador, ambos interpretam esta obra, tendo o professor Ricardo Alves adotando uma postura ativa e efetuando gestos de forma a que a aluna consiga efetuar uma melhor interpretação. Em relação ao último andamento, refere que a articulação que está a efetuar torna esta secção mole, optando por ver esta parte da obra de forma muito mais lenta, com o objetivo de melhorar o legato e a precisão da articulação, aumentando a velocidade progressivamente, referindo que é deste modo que deve estudar em casa.

Para finalizar a aula, a aluna interpreta na íntegra a obra *Rhapsody for solo clarinet*, de Willson Osborne, tendo o professor exclamado “Boa! Está cada vez melhor”. Ainda assim, o professor revela ser necessário que a aluna controle melhor as passagens técnicas, optando por efetuar algumas destas passagens em staccato, explicando que necessita de emitir mais ar, de forma a que o exercício seja efetuado com sucesso. Salienta que, por vezes, sente falta de energia por parte da aluna nas diferentes secções, fazendo com que torne um pouco mole a obra, finalizando a aula referindo novamente que a aluna necessita impreterivelmente de ser mais exigente a estudar.

Observação da Prática Educativa - Ano letivo 2019 | 2020: Aula 7

Estagiário: Valter Ponte	Disciplina: Clarinete	Ano/Turma: 9º ano
Escola Professor: Conservatório de Música do Porto Ricardo Alves	Nº de aula: 7	Data: 27/11/2019

Registo de observação diário (texto descritivo, crítico e reflexivo)

Como forma a introduzir esta aula, o professor conversa com a aluna sobre o concurso que irá efetuar no fim-de-semana, nomeadamente aos detalhes das provas, algumas questões logísticas e da performance, opinando e aconselhando a aluna, de forma a que esta se sinta na melhor forma possível na altura da performance. Com a chegada do professor acompanhador, ambos tocam a peça que tem vindo a ser trabalhada nas últimas aulas, nomeadamente *Prise de Bec*, de Jérôme Naulais. À medida que a aluna vai interpretando, o professor vai referindo que, em algumas secções, a aluna necessita efetivamente de tocar um pouco mais forte, isto porque devido à parte harmónica do piano, o clarinete deixa de sobressair. Tendo chegado ao final da obra, o professor acompanhador sugere que a secção

final não tem de ser necessariamente tão rápida como a aluna está a tocar, sugerindo à aluna que escute o tempo do piano na secção anterior.

Seguidamente, Ricardo Alves ajusta a palheta da aluna, de forma a que esta consiga emitir uma maior pressão no ar e pede para reiniciarem a obra, tendo adotado uma postura mais ativa e interventiva, salientando as indicações pedidas pela obra, como por exemplo nas dinâmicas mais forte ou piano, auxiliando, assim, a aluna. Tendo terminado a obra, o professor repete o acelerando final, corrigindo-o e ajustando assim com o piano.

De forma a que a aluna consiga tocar este final de forma correta, o professor refere ser necessário um maior nível de personalidade, pedindo para que marque o tempo que pretende efetuar. Com a saída do professor acompanhador, o professor sugere regressarem à primeira parte da obra, aludindo ao facto de que a parte cadencial da obra pode ser mais bem conseguida, de uma forma mais calma e com um carácter diferente, tendo exemplificado formas alternativas à que a aluna estava a tocar.

De seguida, o professor pede à aluna para colocar a *Rhapsody for solo clarinet*, de Willson Osborne, iniciando pela secção final, salientando ser necessário uma maior diferença rítmica nas tercinas, explicando que a aluna toca as tercinas como se fossem semicolcheias e referindo ainda que não deve abusar da dinâmica piano nas obras a solo, por ficar quase inaudível. Após a aluna interpretar uma das passagens mais técnicas da obra, o professor refere que está “muito bem, fantástico!”. Para melhorar ainda mais a performance da aluna, o professor tem uma breve conversa sobre a abraçadeira da aluna, referindo a necessidade de ter de trocar para outra que permita uma maior emissão de som e leveza, trazendo assim outra facilidade à aluna. Após esta conversa, o professor pede à aluna para interpretar a obra do início, com as correções efetuadas. A meio da obra, o professor interrompe a aula para corrigir o bater do pé da aluna, isto porque refere que não faz sentido marcar o tempo numa peça a solo, devendo sentir interiormente o tempo que pretende efetuar. Nas restantes secções, o professor dá algumas indicações em relação a algumas imperfeições rítmicas, tendo auxiliado a aluna em algumas passagens técnicas menos bem conseguidas. Antes de finalizar a aula, o professor mostra algumas interpretações diferentes das que a aluna estava a efetuar, para que o leque de opções a tomar seja maior. Sem tempo para mais, dá os parabéns à aluna pelo trabalho desempenhado e deu assim por terminada mais uma aula.

Observação da Prática Educativa - Ano letivo 2019 | 2020: Aula 8

Estagiário: Valter Ponte	Disciplina: Clarinete	Ano/Turma: 9º ano
Escola Professor: Conservatório de Música do Porto Ricardo Alves	Nº de aula: 8	Data: 04/12/2019

Registo de observação diário (texto descritivo, crítico e reflexivo)

O início desta aula deu-se com uma conversa entre professor e aluna sobre o concurso que esta tinha realizado no passado sábado, referindo que o balanço geral é muito positivo, tendo a aluna efetuado um excelente trabalho e que para, os diversos níveis encontrados em prova, sendo a aluna uma das mais novas em competição, esta realizou várias coisas na prova que não tinha revelado nas aulas até então, tal como a postura adotada pela aluna no momento performativo. O professor indica que tem de retirar muitos aspetos positivos deste concurso, como a maneira que fraseou em momentos mais melódicos das obras que interpretou, dando os parabéns por todo o trabalho realizado. Porém, o professor refere que a aluna necessita de trocar a sua abraçadeira para outra que lhe permitisse dar outro tipo de virtudes, como a leveza sonora e facilidade de articulação, sendo esta última particularidade uma prioridade de trabalho nas próximas aulas.

De seguida, o professor pede à aluna para que monte o clarinete e que toque a escala de fá maior, sendo que a primeira vez em legato e de seguida em stacatto nas três oitavas do clarinete, pedindo de seguida para efetuar o mesmo exercício, mas numa dinâmica piano, de forma a verificar a pressão de ar exercida pela aluna. Após corrigir a postura da aluna, pedindo para relaxar os ombros que se encontravam tensos, o professor questiona a aluna sobre o que é necessário para que ocorra articulação nas notas, explicando, de seguida, que este processo ocorre nos instrumentos de sopro através da emissão de ar anterior ao movimento da língua, comparando este momento à forma como se pronuncia a letra “t”. O professor opta por marcar um tempo relativamente lento e a cada tempo efetuado, a aluna teria de emitir uma nota articulada, sendo que a aluna teria de estar constantemente a soprar sem emitir som para o clarinete, referindo no final estar a efetuar o exercício “Muito bem!”. Ainda em relação a este exercício, o professor levanta a cabeça da aluna, facilitando a articulação à aluna e corrigindo de igual forma a postura, sugerindo de seguida que efetue o mesmo exercício em colcheias, salientando que a cada primeira nota de cada exercício a aluna baixa a cabeça, movimento este que influencia na velocidade de resposta entre a língua e a palheta, perdendo qualidade de articulação. Tendo, logo após, efetuado este exercício em semicolcheias, em velocidade mais lenta, refere que a aluna deve articular de forma a que a língua interrompa o mínimo

possível a coluna de ar emitida, tendo demonstrado, de seguida, como pretendia. O professor pediu ainda para que a aluna efetue o exercício de igual forma, mas apenas com sopro e sem emitir som no instrumento, realizando o mesmo exercício de seguida, mas já com emissão sonora, resultando numa melhoria substancial após todos estes exercícios efetuados. De forma a consolidar este trabalho efetuado, pede à aluna que toque de memória o último andamento do *Prise de Bec*, de Jérôme Naulais, tendo pedido para que interprete a parte inicial da peça três vezes, questionando-a sobre o que tinha achado de cada interpretação efetuada, de modo a que esta se exprima e tenha sentido autocrítico. Ricardo Alves fala que este trabalho é um pouco aborrecido e moroso, mas deve ser o caminho a seguir, indicando trabalho para a próxima aula, nomeadamente o primeiro andamento do *Concerto nº 10* de Karl Stamitz e o *Estudo nº 4* de Wybor. Sem tempo para mais, deu-se assim terminada a aula.

Observação da Prática Educativa - Ano letivo 2019 | 2020: Aula 9

Estagiário: Valter Ponte	Disciplina: Clarinete	Ano/Turma: 9º ano
Escola Professor: Conservatório de Música do Porto Ricardo Alves	Nº de aula: 9	Data: 11/12/2019

Registo de observação diário (texto descritivo, crítico e reflexivo)

Após o trabalho intensivo das últimas semanas, com a finalidade de apresentações públicas em diversos concursos, o professor sugeriu que a aluna fizesse um trabalho específico, de forma a resolver os problemas identificados nas últimas aulas. Como tal, o professor pediu à aluna para tocar a escala de mi maior, em três oitavas, inicialmente em legato e de seguida em staccato, tendo posteriormente pedido inversões de quatro notas e em terceiras. De salientar que, em alguns destes exercícios, o professor questionou, por diversas vezes, a aluna acerca da sua articulação, retificando-a e pedindo para repetir. Prosseguindo com os exercícios, o professor pede para a aluna tocar o arpejo de 7ª da dominante, seguindo o mesmo sistema utilizado na escala anterior, pedindo de seguida a escala de mi menor natural, menor harmónica e melódica, optando por conversar no final com a aluna acerca da sua atitude perante a dificuldade na articulação, salientando a necessidade de ser mais incisiva e autocrítica, seja nas aulas ou no estudo em casa.

De seguida, o professor pede para que a aluna interprete o *Concerto nº 10*, de Carl Stamitz, deixando-a interpretar a primeira secção da obra na íntegra. A primeira indicação do professor foi em relação às apojeturas, que neste período eram tocadas como colcheias e quando estas

se encontram com um traço na haste da figura, devem ser tocadas como semicolcheias, referindo ainda que a articulação utilizada pela aluna foi pouco clara e precisa, sugerindo uma sonoridade mais homogênea. De regresso ao início do concerto, Alves refere que a aluna deve utilizar de forma correta as dinâmicas pretendidas pelo compositor, alertando para ter mais atenção à partitura. Numa parte de semicolcheias, o professor sugere que a aluna toque mais lento, de forma a que consiga ser mais precisa no que está a executar, tendo o professor justificado a escolha deste concerto justamente devido a estas questões de precisão e articulação. Após algumas correções e sugestões de articulação escritas pelo professor na partitura, o professor pede para que a aluna toque ainda num andamento lento a mesma secção, de forma a que ocorra uma maior sincronização entre a língua na ponta da palheta e o movimento dos dedos, sugerindo para que pense na letra “t” ao articular. À medida que a aluna vai tocando, o professor opta por segurar na campânula do clarinete, de forma a ajudar a aluna a ter uma postura mais correta e para que mantenha a cabeça levantada, o que facilita a emissão e consequente articulação, referindo que este trabalho deve ser feito igualmente em casa, com a devida atenção a estes detalhes. Para finalizar a aula, o professor tem uma conversa com a aluna, em que falou no facto da aluna necessitar de adotar uma atitude diferente da que está a ter, falando que esta terá de mostrar diferença na sua postura nas aulas, tendo esta de ser mais reativa.

Observação da Prática Educativa - Ano letivo 2019 | 2020: Aula 10

Estagiário: Valter Ponte	Disciplina: Clarinete	Ano/Turma: 9º ano
Escola Professor: Conservatório de Música do Porto Ricardo Alves	Nº de aula: 10	Data: 08/01/2020

Registo de observação diário (texto descritivo, crítico e reflexivo)
<p>O professor dá início a esta aula através de uma breve conversa sobre as notas da aluna, revelando que há pequenas coisas a melhorar, como a abordagem em relação às restantes disciplinas para além do clarinete, devendo adotar uma atitude mais presente e melhorar a questão da pontualidade, referindo que este aspeto é um fator muito importante e apreciável pelos professores.</p> <p>Após esta conversa, o professor sugere efetuar a escala de Fá maior, em legato e posteriormente em staccato, desde o fá2 até ao fá5, efetuando de seguida um exercício de hanon utilizado pelos pianistas (fá, lá, sib, dó, ré, dó, sib, lá, sol, sib, dó, ré, mi, ré, dó, sib, lá,</p>

etc.). Ao efetuar o arpejo da 7ª da dominante de fá maior, o professor fala que é necessário a aluna tocar mais forte, por estar a efetuar um legato menos bem conseguido. Regressa à escala novamente, desta vez em terceiras dobradas, efetuando seguidamente a escala de fá menor natural, harmónica e o arpejo de fá menor, tudo isto em legato e stacatto. No entanto, o professor vai corrigindo a postura, pedindo à aluna para tocar com a articulação pretendida. Voltando ao arpejo de fá menor, pede à aluna que toque em 3 sons (fá, láb, dó, láb, dó, fá, etc.), tendo seguidamente tocado a escala cromática desde o mi2 até ao sol5, em legato e stacatto.

Após este trabalho, a aluna toca na totalidade o primeiro estudo do *4º Livro de Estudos de Wybor*, pedindo para a aluna tocar novamente do início, mas desta vez o professor toca as notas de referência, ajudando na condução de frase e linha melódica. Seguidamente, pede para que a aluna toque todo o estudo em stacatto, referindo que a articulação não está uniforme, devendo refletir sobre a forma mais natural de tocar. O professor salienta que, por vezes, a aluna consegue fazer a articulação na perfeição e não considera como sendo uma dificuldade para ela, embora muitas vezes não o faça corretamente ou não é regular no momento de articular. Por isso, alerta para não apertar a sua embocadura e para continuar a soprar da mesma forma que o faz para o legato, tendo apenas de introduzir a língua na palheta. Para que a aluna consiga entender este movimento coletivo, o professor pede para que execute o estudo num tempo mais lento que o estipulado e que toque com mais velocidade no ar, aumentando posteriormente o tempo, mantendo a articulação utilizada no exercício anterior, estalando os dedos para que a aluna escute o tempo a utilizar.

No estudo nº 2 do mesmo livro, o professor refere que a aluna deve articular sem apertar, necessitando de soprar com mais intensidade e direção, referindo que apesar das notas serem diferentes, o som deve permanecer uniforme em todos os registos, introduzindo de seguida a língua, de forma a articular de uma forma mais natural.

De seguida, a aluna interpreta o *Estudo nº2 do Primeiro Livro de Estudos de Jean Jean*, tendo o professor pedido à aluna para que não toque o estudo como se estivesse simplesmente a tocar as notas, aconselhando a pensar nas frases musicais. À medida que a aluna vai tocando o estudo, o professor vai retificando a articulação, dizendo que em casa deve tocar em algumas notas mais fáceis do clarinete, como o sol3 e adicionando algumas células rítmicas por forma a libertar a tensão da língua, referindo a sílaba “Da” ou “Dê”, facilitando assim a articulação. Refere ainda que a aluna deve direcionar o ar à medida que vai subindo na extensão do clarinete, tal como efetuou em notas mais graves, como na nota sol3.

Para terminar a aula, a aluna toca o *Concerto nº10*, de Carl Stamitz, tendo tocado a exposição deste concerto. De seguida, o professor diz que a aluna pareceu outra a tocar, que a articulação estava “espetacular e que é assim que deve tocar sempre!”. Apesar disso, refere

que, de forma geral, tocou tudo de forma igual, revelando que necessita dar mais sentido a tudo o que toca, pensando mais em frases como um todo. O professor refere que fazer música é tal como pensar num poema, não devendo pensar apenas nas primeiras palavras e aconselhando entoar a música tal como faz em poemas, exemplificando com o papel dos pontos de interrogação e exclamação na escrita, afirmando que na música acontece exatamente o mesmo através de perguntas e respostas. Refere que as colcheias com ponto com semicolcheias necessitam de possuir mais energia, questionando-a sobre a época em que foi escrito este concerto, pedindo para a próxima aula ter de falar um pouco sobre o classicismo e sobre o concerto em questão. De forma a entender um pouco melhor a comparação da música à poesia, o professor pediu à aluna para que lesse um pouco sobre um livro, de forma a dar um carácter diferente ao que está a ler, sugerindo que seguisse como exemplo o que fez com o texto que leu e experimentasse na música que estava a tocar. Para além do texto, o professor ainda sugeriu que poderia pensar em cores diferentes nas frases que interpreta, para não pensar tudo da mesma forma e para que faça mais sentido entre os diferentes momentos da música. Após relembrar o que tem de fazer para casa, dá-se assim terminada mais uma aula.

Observação da Prática Educativa - Ano letivo 2019 | 2020: Aula 12

Estagiário: Valter Ponte	Disciplina: Clarinete	Ano/Turma: 9º ano
Escola Professor: Conservatório de Música do Porto Ricardo Alves	Nº de aula: 12	Data: 29/01/2020

Registo de observação diário (texto descritivo, crítico e reflexivo)

De forma a dar início a esta aula, o professor tem uma conversa com a aluna sobre o concurso interno que irá frequentar, relembrando o trabalho a realizar e definindo, assim, todos os passos até à data da prova. Efetuam um breve momento de aquecimento, utilizando a escala de mi bemol maior em legato e stacatto, com inversões de três e quatro sons, tendo alternado a articulação a utilizar. Com a entrada do professor acompanhador, ambos interpretam a obra *Aria I*, de Joly Braga Santos. Após uma passagem geral da obra, Ricardo Alves questiona a aluna sobre o que acha que pode fazer melhor para um melhor entendimento desta peça, revelando precisar insistir no contraste de dinâmicas e realizar mais cores ou ambientes diferentes nos diversos momentos da obra, sugerindo escutar com mais atenção a parte de

piano, o que poderá ajudar a entrar no verdadeiro espírito da peça. Regressando ao início, o professor revela que a primeira frase necessita de mais intenção, falando que, apesar da dinâmica indiciada ser piano, a aluna pode tocar um pouco mais à vontade. Após algumas correções com o professor acompanhador, de forma a tocarem em simultâneo, recomeçam a obra, sendo que Ricardo Alves começa a estalar os dedos, de forma a manter um ritmo estável, insistindo para que a aluna sopre com mais intensidade e alerta para uma correção de afinação nas notas de registo de mão esquerda do clarinete, sugerindo que deveria colocar mais alguns dedos nestas notas, de forma a corrigir este problema. Aquando da parte final da performance da aluna, o professor refere a necessidade de ter atenção à postura dos ombros, pedindo para os relaxar na medida do possível, uma vez que a tensão acumulada e desnecessária poderá trazer lesões no futuro. Com a saída do professor acompanhador, Alves continua o trabalho desta obra, salientando que o tracejado escrito em algumas frases da partitura significa “fraseio”, dizendo ainda que a aluna por vezes deixa cair o som e consequentemente a ideia musical inerente nas frases. Por forma a resolver este problema, pede para pensar nas arcadas de um violoncelo, comparando ambos os instrumentos e explicando que, tal como existe pressão exercida pelo arco nas cordas, no caso dos instrumentos de sopro, esta pressão existe através do ar, independentemente da dinâmica escrita na partitura. Revela que a aluna, de uma forma geral, sopra para cada nota com sopros diferentes, prejudicando assim a coordenação entre os dedos e a abordagem ao instrumento. Toda a obra deve mais cantada e num melhor legato, corrigindo algumas questões rítmicas e dinâmicas, sugerindo idealizar todas as passagens técnicas sem pressa.

De seguida, o professor pede para que a aluna interprete o primeiro andamento do *Concerto nº10*, de Carl Stamitz, tendo o professor utilizado o metrónomo para ajustar o tempo, de forma a encontrar o andamento mais adequado. Após a exposição do concerto, o professor revela que o concerto está bem melhor do que nas últimas aulas, indicando que efetuou um bom trabalho. Porém, revela que a aluna necessita de emitir mais som no início do concerto, lembrando para não cortar tanto as ligaduras, mantendo o sentido de frase. Revela, ainda, que os finais de frase da aluna precisam de se fazer ouvir com um pouco mais de intensidade, indicando ainda para dar mais ênfase e direção nas notas longas, para que a música esteja viva e presente. Fala sobre os contrastes dinâmicos, considerando-os como fundamentais, devendo exagerar nestes, revelando que as subidas em escalas desta obra necessitam de mais direção, sugerindo à aluna para pensar nos dedos e na língua em simultâneo nestas partes da obra. À medida que a aluna ia avançando na peça, o professor ia corrigindo a dinâmica tocada pela aluna, dinâmicas estas mais adequadas com o estilo e a ideia que pretende mostrar. Após introduzir alguns ornamentos, de forma a embelezar a obra e mais de

acordo estilisticamente com a época, deu por finalizada a aula, revelando que a peça está “impecável” e para continuar o bom trabalho desenvolvido.

Observação da Prática Educativa - Ano letivo 2019 | 2020: Aula 13

Estagiário: Valter Ponte	Disciplina: Clarinete	Ano/Turma: 9º ano
Escola Professor: Conservatório de Música do Porto Ricardo Alves	Nº de aula: 13	Data: 05/02/2020

Registo de observação diário (texto descritivo, crítico e reflexivo)

Nesta presente aula, o professor Ricardo Alves aborda a questão do concurso interno onde a aluna irá participar na semana seguinte, falando sobre todo o trabalho desenvolvido até então e o que poderá ser feito até à data da prova. Como tal, pede para a aluna tocar a *Aria I*, de Joly Braga Santos. Após a primeira secção, o professor refere que não consegue entender a pulsação adotada, uma vez que a respiração utilizada para o início de frase não foi perceptível. A aluna reinterpreta a mesma secção, tendo o professor indicado que o tempo estava um pouco rápido, pedindo, de seguida, à aluna para que repita novamente e o professor auxilia marcando o tempo indicado, facilitando assim a perceção do mesmo. À medida que a aluna vai avançando na peça, Alves vai efetuando breves indicações de diferentes naturezas, como um maior cuidado nas notas em legato ou a atenção à coordenação dos dedos e ligeiras indicações sobre dinâmicas. Tendo finalizado a peça, o professor revela que a aluna necessita de ter a intenção de tocar muito bem desde a primeira nota, sentindo que, por vezes, se desleixa em relação ao fraseado.

Com a entrada do professor acompanhador, Ricardo Alves opta por verificar o primeiro andamento do *Concerto nº10*, de Carl Stamitz, uma vez que, tal como a peça portuguesa, esta também irá ser tocada no concurso interno. Com o passar deste andamento, o professor coloca-se ao lado da aluna a dirigir e a corrigir alguns aspetos de intensidade, tendo a aluna realizado todo o andamento. Após alguns cortes na partitura de piano, professor acompanhador e aluna realizam novamente este andamento, tendo Alves cronometrado a performance, devido às normas deste concurso que delimitam o tempo de cada performance. Seguidamente, a aluna interpreta com piano a *Aria I*, de Joly Braga Santos, sendo que o professor vai indicando alguns aspetos a melhorar ao longo da performance, como a afinação de algumas notas no registo intermédio do instrumento e insistindo com a melhor coordenação dos dedos. No final, revela que a peça está muito bem, salientando não ter necessidade de

tocar as passagens mais técnicas da obra de forma tão precipitada, uma vez que o tempo indicado é lento, pedindo para não passar por cima das notas. Após alguns ajustes com o piano, nomeadamente alguns esclarecimentos de entradas, o professor sugere que a aluna oiça algumas versões desta obra para violoncelo e piano, de forma a poder familiarizar-se e utilizar algumas ideias para a sua própria interpretação. Alves indica algumas espécies de “pergunta-resposta” na obra, pedindo à aluna para verificar a partitura do professor acompanhador, dizendo ainda que algumas entradas da aluna foram menos bem por estar a contar de forma incorreta as pausas, daí a origem das falhas. Com a saída do professor acompanhador, a aula prossegue com o primeiro andamento do *Concerto nº 10* de Stamitz, tendo o professor indicado à aluna para que toque a cadência final. No final, revela que, numa interpretação de cadência, o tempo torna-se irrelevante comparativamente ao tempo anteriormente indicado, podendo estar à vontade. Desta feita, a aluna repete a cadência, sendo que o professor vai interrompendo e cantando algumas partes e oscilando no tempo, de forma a que consiga explicar a sua ideia, dando assim mais espaço e intensão musical às frases, auxiliando na construção da cadência. De forma a dar como concluída esta aula, o professor revela que a cadência deve ser tocada com imensa afirmação, devendo desfrutar do que toca e tornar-lhe interessante, sugerindo para que segure algumas notas. Por fim, a aluna interpreta *Rhapsody for solo clarinet*, de Willson Osborne, tendo tocado a primeira página da peça de memória. Alves refere que, com o surgimento das dificuldades e maior quantidade de notas, sente que a aluna desiste das passagens e não as consegue tocar de forma perfeita, falando que necessita ter maior brio e exigência para consigo própria, indicando vários exemplos de forma a que a aluna possa melhorar. Regressando ao início, Alves fala na necessidade de pensar no ataque da primeira nota antes de sequer a tocar, falando ainda que a aluna deve tocar toda a obra em função da primeira frase, pedindo ainda para que toque numa intensidade mais presente. Antes de terminar, pediu para que tocasse de memória algumas partes do primeiro andamento do Stamitz nº10, tendo chegado à conclusão de que a aluna está a pensar demasiado nos dedos, sendo precisamente esta a causa dos erros técnicos, mostrando como deve estudar em casa, exemplificando de seguida. Após a aluna experimentar esta secção, o professor altera o tempo adotado em cada exercício, tal como a dinâmica, oscilando entre o forte e o piano. Sem mais tempo, dá por concluída a aula, falando que a aluna tem de insistir na articulação pedida, que deve pensar sobre os aspetos trabalhados na aula e desejando um bom trabalho para a semana.

Observação da Prática Educativa - Ano letivo 2019 | 2020: Aula 14

Estagiário: Valter Ponte	Disciplina: Clarinete	Ano/Turma: 9º ano
Escola Professor: Conservatório de Música do Porto Ricardo Alves	Nº de aula: 14	Data: 04/03/2020

Registo de observação diário (texto descritivo, crítico e reflexivo)

Os primeiros quarenta e cinco minutos desta aula foram lecionados por mim, sendo que o professor Ricardo Alves, após um breve intervalo, lecionou o tempo restante. O professor optou por continuar com a peça *Solo de Concours*, de H. Rabaud, optando por seguir do segundo andamento. Nesta parte, o professor pede para que a aluna tenha alguma consciência auditiva, optando por estalar os dedos para marcar o tempo à medida que a aluna vai tocando, por forma a ajudar no tempo mais indicado, referindo que fica um pouco mais fácil com o acompanhamento de piano. Salienta ser necessária uma melhor ligação entre as diferentes frases, sugerindo diminuir um pouco nos finais de frase, alertando, ainda, para os inícios das frases, que geralmente surgem um pouco tarde. Fala para pensar melhor na forma como a aluna respira, uma vez que em muitas situações, esta finaliza as frases praticamente sem ar e desta forma, consiga tocar com mais capacidade de ar. O professor pede para que a aluna pense em gesto e condução de frase, numa linha musical coerente e não apenas tocar de forma rítmica. Uma vez que o andamento é lento, faz com que a linha frásica caia muito rapidamente se não dermos um sentido à frase, o que fez com que o professor tenha explicado este ponto de vista.

Para finalizar a aula, o professor pede para que toque a última página da obra, alertando novamente para a respiração e para sentir o balanço dado pela obra, comparando a métrica utilizada com o carácter *leggero*. O professor pede para a aluna tocar novamente esta secção, de forma mais lenta e um pouco mais forte, sempre sem faltar a direção musical, sugerindo pensar em facilidade e agilidade. Aos poucos, vai acelerando o andamento, referindo que, por vezes, a coordenação não é a mais correta e que em casa deve pensar nisso enquanto estuda. Após uma breve conversa sobre o trabalho para casa e para as próximas aulas, dá por terminada mais uma aula.

Observação da Prática Educativa - Ano letivo 2019 | 2020: Aula 15

Estagiário: Valter Ponte	Disciplina: Clarinete	Ano/Turma: 9º ano
Escola Professor: Conservatório de Música do Porto Ricardo Alves	Nº de aula: 15	Data: 29/04/2020

Registo de observação diário (texto descritivo, crítico e reflexivo)

Esta aula foi a primeira assistida após a interrupção letiva forçada, devido aos acontecimentos relacionados com a pandemia do Covid-19, tendo a particularidade de ter sido assistida através do computador. Após os procedimentos de ligação online à plataforma *Microsoft Teams* e, enquanto a aluna se preparava para iniciar a aula, o professor cooperante efetuou uma breve introdução da aula, explicando que eu teria um trabalho da disciplina de Metodologia e Didática dos Instrumentos II, que consistia numa ficha de apoio ao estudo e uma ficha onde iria relatar a sua opinião e apreciação sobre as tarefas indicadas. Seguidamente, a aluna interpretou na íntegra o estudo número 6 do *Primeiro Livro de Etudes Progressives et Mélodiques pour la Clarinette de Paul Jean Jean*, tendo o professor referido no final que estava “muito bem”, mas haviam alguns aspetos a corrigir, nomeadamente algumas notas erradas, que corrigiriam ao longo do decorrer do estudo e alertando para o facto da articulação, por vezes, não ser tão precisa, pedindo para regressar ao início e para que interpretasse o estudo num andamento mais lento, preocupando-se exclusivamente com a articulação e emissão do ar. Na segunda secção do estudo, o professor corrige algumas imperfeições no aspeto da articulação utilizada pela aluna, distinta do que estava de facto escrito no estudo, dizendo que na transição entre esta secção e a seguinte que poderia dar um pouco mais de espaço, aproveitando para efetuar uma boa respiração e ainda dar sentido ao final de frase. A meio deste estudo, o professor questiona a aluna se está a pensar no estudo a três ou a um, uma vez que o estudo está escrito em três por oito, tendo a aluna respondido a 3, tendo o professor sugerido que a aluna experimentasse a pensar a um, de modo a dar uma ideia de leveza e de dança, exemplificando no instrumento e salientando novamente o facto de poder efetuar grandes respirações e alguns cedendo nos finais das frases, reforçando a ideia musical mais adequada. O professor fala ainda sobre o facto da articulação se estar a perder, talvez por estar mais preocupada com as notas ou ritmo, referindo que necessita de mais velocidade no ar que utiliza e adotar um andamento um pouco mais rápido, o que tornará o estudo mais leve.

Já perto do final da aula, o professor pediu para que a aluna interpretasse a exposição do *Concerto para Clarinete* de Karol Kurpinsky, permitindo que tocasse toda a exposição sem que a interrompesse. No final, salienta que, de forma geral, o que tocou está “muito bem”, sendo

que o tril no final deve estar mais presente, não de uma forma súbita, mas que exista em função da ideia anterior, pedindo ainda para que arrisque um pouco mais nas passagens mais virtuosas da peça, de modo a deixar fluir a música. No início da segunda página, questiona se a palheta utilizada pela aluna não era demasiado fraca, respondendo a aluna de forma afirmativa, onde explica que as palhetas fracas nem sempre facilitam e podem acabar por fechar, dificultando a articulação e a emissão no instrumento, insistindo novamente para que a aluna articule com um maior suporte de ar, tornando-a mais consistente. Como tal, pediu para que tivesse especial atenção neste aspeto nas subidas articuladas em cromatismo, alertando para a necessidade de ter de trabalhar a escala cromática, com articulações e variações, de forma a que o som não se altere ao longo de toda a extensão do instrumento. Sem mais tempo, o professor deseja uma continuação de uma boa semana e dá por terminada a sessão.

Observação da Prática Educativa - Ano letivo 2019 | 2020: Aula 16

Estagiário: Valter Ponte	Disciplina: Clarinete	Ano/Turma: 9º ano
Escola Professor: Conservatório de Música do Porto Ricardo Alves	Nº de aula: 16	Data: 06/05/2020

Registo de observação diário (texto descritivo, crítico e reflexivo)

Nesta aula, a segunda através da plataforma *Microsoft Teams*, o professor pediu um ajustamento da câmara da aluna, de forma a que permitisse obter um maior ângulo de visão sobre as mãos e os braços da mesma, tendo a possibilidade de corrigir a postura se assim fosse necessário. De seguida, a aluna tocou o estudo número 6 do *Primeiro Livro de Etudes Progressives et Mélodiques pour la Clarinette* de Paul Jean Jean, tendo o professor gostado da interpretação, indicando que a secção final do estudo poderia ser interpretada com mais convicção, uma vez que está escrito exatamente da mesma forma que no início, tendo a aluna repetido e corrigido de seguida. O professor alerta para o facto de ser necessário alterar a posição natural dos ombros enquanto toca, o que poderá afetar a estrutura óssea e provocar lesões nas costas derivado ao movimento inadvertido dos ombros, sendo altamente prejudicial para a saúde, tendo pedido para evitar ao máximo movimentos desnecessários. Para resolver este problema, o professor sugere que toque à frente de um espelho, tendo a devida atenção ao gesto dos ombros, bem como gravar algumas sessões de estudo e observar em que situações efetua estes movimentos. De uma forma geral, o professor refere que o estudo está

bem, apesar de a aluna ter trocado algumas notas em que deu conta de quando falhou, pedindo o estudo seguinte do mesmo livro para a próxima semana e para que interprete o *Concerto para Clarinete* de Karol Kurpinsky. Após tocar até ao número 15, o professor salienta que a partir do número 13, as fusas devem ser tocadas no tempo anterior, contrastando com o número 9, onde inicia num tempo mais lento e acelerando ao longo dos compassos seguintes. Alerta ainda que a aluna não respire nas pausas de semicolcheias, quebrando assim o sentido da frase, tendo sugerido pensar em consecutividade e condução de frase. O tempo utilizado foi outro ponto detetado, sendo um tempo um pouco mais vivo, tendo a aluna corrigido de imediato. No compasso antes do número 15, antes do trill, o professor sugere que a aluna faça uma grande respiração, para que termine com a convicção indicada, afirmando que falta alguma energia em toda esta secção final, contrastando com a primeira que está muito bem. Passando para a secção seguinte, o professor questiona sobre qual seria a nota mais importante no início, explicando que esta nota deve ser tocada de forma diferente, necessitando de um certo ênfase e crescendo.

Momentos após esta explicação, decorreram alguns problemas técnicos relacionados com a conexão à internet do dispositivo da aluna, tendo o professor optado por ligar diretamente para o contato da aluna e definido o trabalho para a semana seguinte, que era o estudo nº 7 do *Primeiro Livro de Etudes Progressives et Mélodiques pour la Clarinette* de Paul Jean Jean e a continuação do *Concerto para Clarinete* de Karol Kurpinsky, questionando, ainda, sobre a palheta que estava a utilizar, que era mais resistente do que da semana anterior, referindo que soava melhor e que era uma enorme diferença de qualidade, desejando uma continuação de um bom trabalho.

Observação da Prática Educativa - Ano letivo 2019 | 2020: Aula 17

Estagiário: Valter Ponte	Disciplina: Clarinete	Ano/Turma: 9º ano
Escola Professor: Conservatório de Música do Porto Ricardo Alves	Nº de aula: 17	Data: 13/05/2020

Registo de observação diário (texto descritivo, crítico e reflexivo)

Após a ligação de todos os intervenientes à plataforma *Microsoft Teams* e alguns ajustes de câmara e som, já habituais em aulas *online*, o professor informa que as gravações que a aluna enviou estavam impecáveis. Porém, na secção mais lenta, por vezes, a aluna não conduz as frases até ao final, sendo que o som se perde e as frases ficam sem nexos. Em relação à

articulação, o professor revela que a aluna poderá não gostar das tarefas que lhe são pedidas, mas que ficará satisfeita com o resultado final deste trabalho, devido à insistência da sua parte, referindo ser necessário mais leveza neste concerto, algo que poderá ser conseguido através da facilidade de passagem de ar e, conseqüentemente, da melhoria da articulação. De seguida, o professor pede para a aluna tocar o *Concerto para Clarinete* de Karol Kurpinsky, mas apenas as mesmas secções em que enviou na gravação, iniciando a partir do número 17. Nesta secção mais lenta, a aluna demonstrou melhorias e não deixou cair as notas como na gravação, sendo que no número 18, Allegretto, o professor salienta a necessidade de a aluna tocar com mais personalidade, insistindo que a articulação teria de ser mais precisa, bem como um maior contraste dinâmico. No número 19, fala que as tercinas terão de estar ritmicamente no tempo que está a tocar anteriormente, pedindo para ter mais atenção à variedade de articulações escritas, onde as notas terão de ser ora mais curtas ou mais longas. No número 20, o professor explica que a última nota de cada compasso tem necessariamente de ser tocada de forma mais longa, uma vez que é uma transição entre o clarinete solista e a orquestra, sendo que no 21, o professor questionou se na partitura estava escrito como a aluna tocou nas gravações, referindo que esta passagem tem de ser tocada na sua totalidade de forma articulada, tendo pedido para a aluna tocar num andamento mais lento do que tinha executado, aumentando progressivamente a velocidade, revelando no final deste pequeno exercício que está bem conseguido, necessitando apenas de um pouco mais de andamento. No número 23, o professor salienta a necessidade de um maior contraste entre o forte e o pianíssimo, onde a aluna terá de mostrar a facilidade em ambas as dinâmicas contrastantes, pedindo ainda no número 24 para que as duas primeiras notas serem bem articuladas, separando assim uma da outra de forma mais clara, sempre com muita energia e escutando todas as notas. Na secção da cadência, o professor opta por ir corrigindo alguns aspetos à medida que a aluna vai avançando, desde uma dedilhação mais fácil para o dó6, nota mais aguda da extensão do clarinete, bem como algumas ideias interpretativas, como ceder em alguns finais de frase e retomar o tempo na frase seguinte, momentos estes necessários para um maior enriquecimento artístico e interpretativo de uma cadência, tendo ainda exemplificado no clarinete para que a aluna tenha uma ideia geral da cadência. Já no final da aula, Alves efetuou uma breve explicação da cadência até ao final do concerto, comparando este final a anteriores momentos da peça, concluindo a sessão referindo o bom trabalho desempenhado pela aluna e para que continue, que está num bom caminho. Sem mais tempo, deu por terminada a sessão.

Observação da Prática Educativa - Ano letivo 2019 | 2020: Aula 18

Estagiário: Valter Ponte	Disciplina: Clarinete	Ano/Turma: 9º ano
Escola Professor: Conservatório de Música do Porto Ricardo Alves	Nº de aula: 18	Data: 20/05/2020

Registo de observação diário (texto descritivo, crítico e reflexivo)

Seguidamente há ligação de todos os elementos na plataforma *Microsoft Teams* e ao ajuste da câmara, a aluna preparou o estudo nº 6 de Wybor, afirmando, antes de iniciar o estudo, que não estava muito à vontade, tendo o professor sugerido para que toque numa velocidade mais calma e lenta. O professor deixou a aluna tocar na íntegra o estudo, dizendo para que não se retraia nas notas mais agudas do final do estudo, emitindo ar na mesma para que as notas consigam ser emitidas. Como tal, indica para que a aluna toque da secção intermediária do estudo até ao final, repetindo novamente a última pauta, devido a alguns problemas técnicos relacionados com a ligação à internet. Ainda sobre as notas agudas no final do estudo, o professor sugere que a aluna pense em emitir ar quente, pedindo para verificar a dedilhação utilizada pela aluna nesta passagem. Seguidamente, pede para repetir o estudo com um pouco mais de andamento, referindo que terá de trabalhar um pouco mais e para trazer na próxima semana.

De seguida, o professor pede à aluna para que toque o *Concerto para Clarinete* de Karol Kurpinsky, a partir do número 25 até ao final, deixando a aluna interpretar na íntegra. No final, revela que está bem, necessitando apenas de um pouco mais de andamento, essencialmente no número 26, pedindo para utilizar o metrónomo a 120 BPM. Apesar das interferências na ligação, Ricardo Alves refere que está muito melhor, sendo este o caminho. Tendo chegado ao final, Alves pede para que a aluna inicie a tocar a partir do número 18, tendo pedido para que a semicolcheia seja mais curta e tarde, pedindo ainda para ter atenção ao ritmo no número 19, corrigindo a tercina de semicolcheia. A partir do 21, Alves fala sobre as primeiras semicolcheias vêm atrasadas devido ao facto da aluna pensar nelas num andamento lento, tendo inicialmente pedido para tocar os primeiros dois tempos deste compasso a tempo, pedindo à aluna para ir experimentando e arriscando. A meio deste processo, o professor fala na sensação da discente estar a tocar um instrumento enorme, como um clarinete contrabaixo, onde os intervalos maiores são difíceis de executar, referindo que tem de pensar de uma forma mais fácil e ligeira, pedindo esta mesma passagem toda em legato e no andamento escrito, revelando estar bem tecnicamente, apenas terá de introduzir a articulação. Sugere que estude através de colcheia com ponto com semicolcheia, de forma a soltar a língua, sempre com a

ideia de emissão de ar ao longo de todo o exercício. Antes de terminar a aula, pede para a aluna efetuar algumas gravações, para facilitar o apoio e indicações a dar, sendo que o professor irá refletir sobre a peça seguinte. Sem mais tempo, deseja uma continuação de um bom trabalho.

Observação da Prática Educativa - Ano letivo 2019 | 2020: Aula 19

Estagiário: Valter Ponte	Disciplina: Clarinete	Ano/Turma: 9º ano
Escola Professor: Conservatório de Música do Porto Ricardo Alves	Nº de aula: 19	Data: 27/05/2020

Registo de observação diário (texto descritivo, crítico e reflexivo)

Tendo todos os intervenientes da aula efetuado a ligação à plataforma *Microsoft Teams*, e após os habituais ajustes necessários, a aluna interpreta na íntegra o estudo nº 6 de Wybor. No final, o professor questiona a força da palheta utilizada, aparentemente forte, alertando ainda para ter atenção novamente aos gestos dos ombros, revelando que se moviam de compasso a compasso, sendo prejudicial a todos os níveis. Porém, congratula a aluna pelo trabalho conseguido no estudo. De seguida, a aluna interpreta as *Five Pieces for Solo Clarinet*, de Gordon Jacob, tendo o professor optado por verificar e corrigir o trabalho desempenhado em cada peça. Sobre a primeira, o professor sugere que a aluna utilize o metrónomo a estudar, de forma a adquirir um tempo relativamente estável, devido à demonstração de algumas dúvidas sobre o tempo pretendido. De forma geral, o professor revela a necessidade de haver uma linha de pensamento mais frásica, cantando a primeira frase da obra como exemplo, salientando ainda as diferenças entre os vários ritmos escritos na obra. O professor escolheu continuar na 3ª peça em detrimento da 2ª, tendo explicado, após a aluna a ter interpretado na íntegra, a influência notória de Bach na escrita desta peça em específico, indicando que a articulação deverá ser leve e clara, necessitando de pautar muito bem ritmicamente todos os momentos da peça. Pede novamente para tocar esta peça, indicando à aluna para pensar num tempo antes de tocar, de forma a poder entender a anacruse inicial e o tempo aplicado. O professor vai interrompendo a performance, de forma a corrigir alguns aspetos menos bem conseguidos a nível de leitura, nomeadamente ritmo e notas. Na 4ª peça, aconselha que o tempo a utilizar pela aluna seja de semínima a 56, falando que a indicação encontrada na peça deixa o tempo um pouco à vontade do performer, devendo manter a pulsação e apenas efetuar algumas oscilações de tempo em pequenas secções da obra. A parte final da obra revela estar

“muito bem”, pedindo para tocar a 5ª peça antes de finalizar a aula. Indica para a aluna tocar num tempo mais calmo, de forma a poder assimilar todas as indicações, para a ajudar no necessário, verificando ser necessário um maior contraste entre os diferentes momentos e ideias pedidas pelo compositor. Sem mais tempo, dá os parabéns à aluna pelo trabalho realizado, desejando uma continuação de um bom trabalho.

Observação da Prática Educativa - Ano letivo 2019 | 2020: Aula 20

Estagiário: Valter Ponte	Disciplina: Clarinete	Ano/Turma: 9º ano
Escola Professor: Conservatório de Música do Porto Ricardo Alves	Nº de aula: 20	Data: 03/06/2020

Registo de observação diário (texto descritivo, crítico e reflexivo)

Após a ligação de todos os intervenientes à plataforma *Microsoft Teams*, o professor pede à aluna para que interprete as *Five Pieces for Solo Clarinet*, de Gordon Jacob. O professor opta por deixar a aluna tocar na íntegra as três primeiras peças, revelando estarem muito bem conseguidas e para continuar para a peça seguinte. Sobre a quarta peça, após a ter tocado na totalidade, Ricardo Alves revela a necessidade deste andamento ser tocado de uma forma mais calma e contemplativa, indicando numa secção intermediária da obra, para pensar como se fosse uma espécie de cadência, retomando o tempo na frase seguinte. Após ter repetido toda a 4ª peça com as indicações, o docente comenta estar muito bem conseguida e pede para interpretar a 5ª peça. Nesta peça, e após verificar alguns problemas na interpretação da aluna, o professor salienta que a mesma necessita de mais tempo, por ser a mais difícil das cinco, pedindo para regressar ao início e para pensar num andamento mais lento que o sugerido, de forma a ter a possibilidade de soprar com melhor qualidade para todas as notas. Numa secção da obra onde existem algumas passagens com notas mais agudas, o professor questiona a aluna sobre as posições que está a utilizar, sugerindo algumas dedilhações mais acessíveis das que a aluna estava a efetuar, tendo revelado algumas dificuldades. Como tal, o professor alerta a aluna que está a deixar de soprar na nota mais aguda, indicando para emitir com nestas notas, necessitando, assim, de mais ar para o instrumento. Após algum trabalho sobre estas notas e interpretando a restante peça, o professor pede para a aluna tocar novamente a última peça na totalidade, dando especial atenção a todas as indicações efetuadas pelo professor. No final, Alves aponta este andamento como o prioritário a trabalhar, revelando ainda que a aluna está de parabéns pelo trabalho desenvolvido nas últimas semanas, desejando assim a continuação de um bom trabalho e finalizando mais uma sessão.

Anexo II: Registo de aulas observadas do aluno do ensino secundário

Observação da Prática Educativa - Ano letivo 2019 | 2020: Aula 4

Estagiário: Valter Ponte	Disciplina: Clarinete	Ano/Turma: 12º ano
Escola Professor: Conservatório de Música do Porto Ricardo Alves	Nº de aula: 4	Data: 06/11/2019

Registo de observação diário (texto descritivo, crítico e reflexivo)

No início de mais uma aula, o professor decidiu falar um pouco sobre um concerto que iria efetuar na semana seguinte, mostrando no computador uma gravação da obra em questão, o que revela a importância de escutar música e concertos, inculcando-a desta forma aos seus alunos. Seguidamente, o aluno interpreta a peça *On the Edge*, de Sérgio Azevedo. Tratando-se de uma a solo, subdividida em duas peças, na primeira peça, o professor sugere ao aluno para pensar em frases maiores, isto por se tratar de uma peça com uma escrita fragmentada, de forma a dar uma ideia de continuidade entre as frases, aproveitando para ajustar algumas imperfeições rítmicas. Refere, ainda, a comparação desta primeira parte da obra à primeira peça das *Três Peças* de Stravinsky, assemelhando-se o carácter a adotar em ambas. Relativamente à segunda peça, o professor compara-a como se tivesse sido escrita para bateria, isto por se tratar de uma peça extremamente rítmica e a intenção musical se assemelhar a este instrumento. Insistindo nas acentuações e na articulação mais curta, o professor opta por utilizar o piano existente na sala e toca nas notas graves do piano com o ritmo semelhante ao que o aluno está a interpretar, de forma a que este consiga entrar no espírito, sentindo, assim, o balanço rítmico existente na peça. Na secção intermediária e final da obra, sugere que seja ligeiramente mais lenta, acertando novamente algumas imperfeições rítmicas e articulações. Em suma, e em geral, Alves refere que a peça se encontra praticamente consolidada, faltando algum carácter e interiorização do espírito a utilizar nas duas partes distintas da peça, optando por rever algumas questões de ordem técnica e regressando ao início da obra. O professor relata novamente que a parte rítmica foi interpretada de forma pouco clara, onde por vezes o tempo forte encontrava-se pouco claro e esta diferença deve ser mais concreta.

De forma a terminar a aula, chega o professor acompanhador para tocar o primeiro andamento da *Sonata para Clarinete e Piano*, de Francis Poulenc. À medida que o aluno vai interpretando a obra, o professor vai dando indicações ao aluno do que pretende, através de gestos e de algumas indicações rápidas. Após terminar o andamento, o professor opta por regressar ao início, indicando que este deverá ser interpretado de forma muito rítmica, sugerindo até uma intenção marcial, sendo que uma boa respiração inicial fará com que o carácter seja demonstrado de forma mais assertiva. Na secção intermédia, o professor faz alusão a outros instrumentos,

como o violoncelo, de forma a que o aluno possa efetuar um legato mais bem conseguido, dentro da dinâmica forte. No final da obra, o professor pede ao aluno para que este consiga ligar mais as frases, sem quebrar o sentido e direção frásica, acabando por finalizar a aula com uma história acerca da sonata em questão.

Observação da Prática Educativa - Ano letivo 2019 | 2020: Aula 5

Estagiário: Valter Ponte	Disciplina: Clarinete	Ano/Turma: 12º ano
Escola Professor: Conservatório de Música do Porto Ricardo Alves	Nº de aula: 5	Data: 13/11/2019

Registo de observação diário (texto descritivo, crítico e reflexivo)

O professor deu início a esta aula utilizando como mote para o mesmo o significado da obra que o aluno iria interpretar, nomeadamente *On the Edge*, de Sérgio Azevedo, especificando o que está escrito pelo compositor e ainda algumas ideias adjacentes do docente. Pede ao aluno para trocar algumas vezes de palheta, de forma a que o aluno entenda inerentemente o tipo mais indicado de palhetas a utilizar, referindo que as palhetas um pouco mais resistentes o favorecem, devido a uma maior consistência sonora. Tendo tocado as primeiras frases da primeira parte da obra, o professor insiste no primeiro ataque às notas, iniciando de uma maneira geral um pouco tarde, referindo ser necessário que saliente ainda mais a linha frásica existente, aproveitando para corrigir algumas imperfeições rítmicas menos conseguidas. À medida que o aluno vai repetindo a obra, o professor adota uma postura ativa, estalando os dedos e adotando gestos elucidativos para o aluno, de forma a que este consiga frasear de uma forma mais correta e fiel à música existente. Deste modo, faz com que o aluno reflita e considere os diferentes momentos existentes na obra, optando Alves, posteriormente, por exemplificar, demonstrando as diferenças de ambientes que decorrem nesta peça para clarinete solo. Em relação à segunda peça, sendo de um carácter maioritariamente rítmico, o professor opta por tocar no piano alguns ritmos ligados à obra, para que o aluno assimile o ritmo adotado e o carácter inerente à obra. De modo a fazer um balanço geral da obra, o professor refere novamente a primeira peça, referindo ser importante pensar na melodia, no espaço essencial entre as diferentes frases, sendo necessário agrupar os diferentes elementos presentes na obra.

De modo a ocorrer um breve intervalo entre esta peça e a próxima que iria ser trabalhada pelo aluno, o professor conversa com o aluno, num tom informal e descontraído, em relação ao futuro próximo do aluno, isto porque este discente irá concorrer ao ensino superior em música, tendo o professor escutado as opções descritas pelo aluno.

Com a chegada do professor acompanhador, ambos interpretam o primeiro andamento da *Sonata para Clarinete e Piano*, de Francis Poulenc. Sobre o início, o professor refere que este se encontrava “mole”, sendo necessário que o aluno adote uma postura mais ativa e um carácter mais rítmico, salientando, ainda, os contrastes entre as partes rítmica e melódicas encontradas ao longo deste andamento. Após algumas correções de entradas, ligeiramente atrasadas, o

professor refere que a parte final do andamento tem de ser relativamente triste e monótono. Regressando novamente ao início, o docente refere que a parte de piano é uma reação àquilo que o aluno toca e não um acompanhamento comum, daí ser necessário mais atividade por parte deste, adotando novamente alguns gestos de modo a facilitar a interpretação do aluno. Não havendo tempo para mais, deu-se assim terminada a aula.

Observação da Prática Educativa - Ano letivo 2019 | 2020: Aula 6

Estagiário: Valter Ponte	Disciplina: Clarinete	Ano/Turma: 12º ano
Escola Professor: Conservatório de Música do Porto Ricardo Alves	Nº de aula: 6	Data: 20/11/2019

Registo de observação diário (texto descritivo, crítico e reflexivo)

O início desta aula realizou-se com uma breve conversa sobre um concurso que o aluno realizou no dia anterior, tendo o professor lhe questionado sobre a opinião do que tinha corrido menos bem, tendo o docente salientado que é necessária concentração máxima logo no início das obras, referindo que tem de pensar no que é importante, no que está a fazer no momento da performance.

De seguida, o aluno interpreta *Duo Concertant*, de Darius Milhaud, questionando se o mesmo conhece algumas obras deste compositor, referindo, de seguida, que este viveu no Brasil e por isso é natural verificar alguns elementos característicos de ambas as músicas deste país. Ao tocar a peça, o professor aponta que as palhetas utilizadas pelo aluno são muito fracas e débeis, o que faz com que o aluno altere a sua coluna de ar e a embocadura, prejudicando-o. Regressando novamente ao início da obra, revela ser necessário mais contraste dinâmico, entrando, de seguida, o professor acompanhador, sendo que à medida que ambos vão interpretando a obra, Alves vai efetuando algumas indicações sobre o fraseado e dinâmicas, contextualizando as ideias ao aluno. Refere, ainda, que o aluno necessita de escutar algumas versões desta obra e verificar com mais atenção a parte de piano, de forma a entender as diferentes partes rítmicas existentes, bem como os diferentes momentos que constituem a obra. Por vezes, refere que a música fica demasiado estática, que o aluno necessita de mexer e mover a música que interpreta, referindo que deve frasear melhor todos os desenhos similares, exemplificando no clarinete como pretende. Aponta muitas vezes que a articulação se encontra mole, devido ao tipo de palhetas que utiliza, apontando à assertividade daquilo que está a fazer,

falando da necessidade de mais contrastes entre as secções da obra, sendo a precisão rítmica algo a melhorar no imediato. Sem tempo para mais, deu por concluída a aula.

Observação da Prática Educativa - Ano letivo 2019 | 2020: Aula 7

Estagiário: Valter Ponte	Disciplina: Clarinete	Ano/Turma: 12º ano
Escola Professor: Conservatório de Música do Porto Ricardo Alves	Nº de aula: 7	Data: 27/11/2019

Registo de observação diário (texto descritivo, crítico e reflexivo)

O início desta aula deu-se com a obra *Duo Concertant*, de Darius Milhaud, tendo o professor questionado o aluno que versões tinha escutado da obra, isto porque na parte inicial, o aluno adotou um tempo um pouco abaixo do pedido, referindo, de seguida, que o carácter utilizado deve ser mais festivo e menos lírico. Insistindo nos finais de frase, que se encontravam de modo geral um pouco tarde em relação ao tempo tocado, refere que mesmo o tempo adotado ao início é pouco regular e mole. Após retificar da postura do aluno, de forma a aperfeiçoar alguns guinchos emitidos no clarinete e a articulação, o professor salienta que a primeira respiração é essencial para tudo o resto que o aluno irá interpretar, referindo que a música que está a efetuar encontra-se estática e sem sentido frásico, tendo o professor referido ser necessário mais balanço pedido na obra, tendo o aluno repetido de seguida esta secção, sendo que o professor adota uma postura enérgica, marcando o ritmo, ora através de palmas ou de estalidos de dedos. Finaliza o trabalho desta obra referindo que esta, no geral, está bem trabalhada pelo aluno, embora saliente o fato do aluno não poder deixar o ritmo ser inconstante.

Seguidamente, o aluno interpreta o primeiro andamento da *Sonata para Clarinete e Piano*, de Francis Poulenc, sendo que após a primeira secção, o professor interrompe a performance do aluno, questionando-lhe o que tinha achado do que tinha interpretado, fazendo com que o aluno pensasse sobre o que estava a tocar. Com a entrada do professor acompanhador, ambos interpretam ambas as peças trabalhadas nesta aula, tendo o professor adotado uma postura sempre presente e ativa no *Duo Concertant*, de Darius Milhaud, ora por vezes marcando o tempo ou pedindo mais ou menos intensidade em partes distintas da obra. Na *Sonata para Clarinete e Piano*, de Francis Poulenc, o professor questiona o aluno se este se sentia confortável a tocar, isto porque o aluno aumentou a força da palheta para um número acima, sendo que o professor acompanhador refere que uma das secções do andamento necessitava

de mais estabilidade rítmica por parte do aluno, melhorando assim a junção entre ambos os instrumentos. De regresso ao início, Alves salienta ser necessário que este soe fácil e leve, evidenciando uma maior diferença de ideias nos diversos momentos, sempre com a ideia de facilidade em todas as fases. Como tal, refere que tem de focar a pressão de ar utilizada, pedindo ao aluno para interpretar aquelas secções através de uma palhinha, tendo, de seguida, interpretado estas secções com o clarinete e questionando a diferença ao aluno, verificando-se melhorias significativas. Deu-se assim terminada esta aula, desejando a continuação de um bom trabalho.

Observação da Prática Educativa - Ano letivo 2019 | 2020: Aula 8

Estagiário: Valter Ponte	Disciplina: Clarinete	Ano/Turma: 12º ano
Escola Professor: Conservatório de Música do Porto Ricardo Alves	Nº de aula: 8	Data: 04/12/2019

Registo de observação diário (texto descritivo, crítico e reflexivo)

No início desta aula, o professor e o aluno conversam sobre a audição efetuada no dia anterior a esta aula, tendo o professor considerado a audição “espetacular”, embora referindo que o som, por vezes, deixa de ter o foco habitual, faltando alguma pressão e direção no sopro emitido pelo aluno. Seguidamente, o aluno interpreta na íntegra o *Concertino para Clarinete e Orquestra*, de Carl Maria von Weber, tendo o professor adotando uma postura ativa, articulando entre gesticulações e estalar os dedos, de forma a que o aluno fraseie de acordo com o que o professor pretende e mantendo assim o tempo. No final, o professor refere que, tal como no dia anterior, o som por vezes perde vigor e qualidade tímbrica, optando por regressar ao início e fala que está a tocar a parte inicial “muito bem”, embora tenha de transmitir alguma sensação a quem escuta, o que lhe leva a uma maior envolvimento por parte do aluno na música que está a interpretar, sugerindo frasear de forma diferente e a necessidade de haver um maior crescendo logo na frase inicial. Como grande parte da música de Weber foi assente em ópera, o professor pede ao aluno para que se inspire nos tenores de ópera e que interprete a obra como eles interpretam as óperas deste compositor. Na segunda parte desta peça, o professor fala sobre a necessidade de uma maior condução de frase, exemplificando como pretende, tendo o aluno tocado de seguida e corrigido. O professor indica que, nesta secção, falta o lado fantasioso da obra, referindo que nas partes mais virtuosísticas o aluno deve arriscar ainda mais do que já

está a efetuar, tendo entrado o professor acompanhador de piano logo de seguida para interpretar esta obra em conjunto com o aluno. O professor Ricardo Alves adota uma postura ativa, dirigindo a obra entre o pianista e o aluno, referindo que este necessita de adquirir um carácter diferente do que está a ter, uma postura algo autoritária, mais de acordo com o carácter da obra. Salienta ainda que na parte lenta desta obra, todas as notas que o aluno interpreta devem ter uma intensão e um sentido, necessitando frasear de acordo com a frase. Na secção final, refere que deve ser tocada *con fuoco* e com a leveza exigida, referindo ser necessário um maior legato nas semicolcheias mais rápidas, salientando novamente a ideia virtuosística da obra. Acerca do som, o professor refere que este tem de ser projetado, mesmo nas dinâmicas piano, indicando que por vezes isto não acontece por falta de sustentação de ar, referindo que o aluno, de modo geral, deve pensar em cores e ambientes diferentes para as diversas partes da obra. Sem mais tempo, a aula termina, tendo o professor desejado ao aluno a continuação um bom trabalho.

Observação da Prática Educativa - Ano letivo 2019 | 2020: Aula 9

Estagiário: Valter Ponte	Disciplina: Clarinete	Ano/Turma: 12º ano
Escola Professor: Conservatório de Música do Porto Ricardo Alves	Nº de aula: 9	Data: 11/12/2019

Registo de observação diário (texto descritivo, crítico e reflexivo)
<p>No início desta aula, o professor e o aluno conversam sobre o facto do aluno pensar em adquirir um clarinete em lá, instrumento imprescindível para qualquer aluno que queira ingressar no ensino superior no instrumento, tendo o professor adotado uma postura tolerante e explicando todas as possibilidades, desde uma compra em segunda mão ou comprar novo, dando a sua opinião sobre os diferentes modelos e marcas existentes. Seguidamente, o aluno interpreta o <i>Duo Concertant</i>, de Darius Milhaud, tendo o professor cantando a parte de piano, auxiliando na interpretação do aluno. Verificando que o som produzido pelo aluno não era o melhor, o professor opta por ajeitar a palheta e refere que esta se encontrava mal colocada, melhorando substancialmente a sonoridade emitida. Após o aluno ter tocado a peça na íntegra, o professor aponta que a interpretação foi a “preto e branco”, dizendo que a música tinha pouca vida e que a parte inicial é fundamental para convencer quem está a ouvir, optando por repetir várias vezes a secção inicial até ser encontrado um acordo para o pretendido. Esta insistência deu-se por</p>

esta peça ter sido interpretada num concurso naquela semana. De forma a auxiliar e a colmatar este aspeto, o professor salienta ser necessário mais energia nas anacruses, não devendo deixar cair o tempo. Em relação às partes mais rápidas e técnicas, o professor aponta que estas devem ser mais claras, referindo que, por vezes, a articulação feita pelo aluno encontra-se presa, dificultando, assim, a agilidade e leveza pedidas pelo professor, sugerindo ao aluno apoiar um pouco mais a primeira nota de cada conjunto de sons rápidos. À medida vai repetindo a peça, o professor refere que os finais das frases necessitam de ser essencialmente mais longos, sendo que na parte lenta e intermédia da obra, o professor aponta que o aluno até toca de uma forma correta, porém não é de um jeito especial, tendo explicado que o aluno tem alguma dificuldade em relacionar as notas em andamentos lentos, sugerindo a opção de mexer um pouco no tempo e indicando que a pulsação apontada na partitura é meramente referencial. Ao repetir esta secção, o professor opta por estar ao lado do aluno a dirigir e gesticulando, de acordo com o que pretende do aluno, referindo que necessita de escolher uma dedilhação mais fácil numa passagem deste andamento, relembrando a necessidade de soprar mais, demonstrando as várias opções que poderia adotar. Na última parte da obra, o professor demonstra uma postura ativa, estalando os dedos para auxiliar o aluno no tempo, aconselhando ao aluno estudar com metrónomo até ao dia do concurso, isto porque esta secção encontrava-se um pouco descontrolada tecnicamente, sugerindo ainda estudar numa dinâmica mais piano, de forma a obter a leveza pretendida. De uma forma geral, ainda refere que o aluno pode pensar numa maior diferença de intensidades, cores e ideias, optando por regressar ao início e escolhendo um exercício, que consistia no aluno tocar uma das partes e o professor responder com a frase seguinte, tendo trocado de seguida e resultando na perfeição. Com a entrada do professor de piano, ambos interpretam o *Duo Concertant*, de Darius Milhaud na íntegra, tendo Ricardo Alves referido que a obra foi decaindo de qualidade à medida que a peça decorria, sendo resultado da forma como o aluno estava a soprar para o instrumento, apontando para refletir neste aspeto em casa. Seguidamente interpretam o *Concertino para Clarinete e Orquestra*, de Carl Maria von Weber, tendo o professor optado por trocar de palheta após a parte inicial da obra, isto por faltar consistência sonora ao aluno, fazendo com que este altere a maneira como sopra e a sua embocadura, prejudicando-o. De forma a auxiliar o professor acompanhador, Alves aponta que a entrada do aluno para o último andamento deve ser mais perceptível e indicativa do tempo que quer adotar, salientando o facto do aluno ter de se assumir como solista e adotar a música que está a interpretar, apontando ainda que deve escolher material diferente a nível de palhetas, por forma a estar focado apenas e só no que importa. Após estas indicações e sem tempo para mais, deu-se assim por concluída mais uma aula.

Observação da Prática Educativa - Ano letivo 2019 | 2020: Aula 10

Estagiário: Valter Ponte	Disciplina: Clarinete	Ano/Turma: 12º ano
Escola Professor: Conservatório de Música do Porto Ricardo Alves	Nº de aula: 10	Data: 08/01/2020

Registo de observação diário (texto descritivo, crítico e reflexivo)

De forma a dar início à primeira aula de 2020, o professor conversa com o aluno sobre as férias e a aquisição de um novo clarinete em lá, falando, de seguida, sobre a Prova de Aptidão Artística que o aluno irá realizar no final deste ano letivo, sobre a disponibilidade do aluno poder tocar a solo com a orquestra da escola. Ainda sobre as férias, o aluno realizou um masterclass com outro professor, tendo o professor perguntado se tinha gostado e sobre aspetos trabalhados a nível musical, tendo concluído com o facto de o aluno ter de assumir as suas escolhas, sejam estas musicais ou em relação ao material que utiliza no clarinete, deixando-o à vontade para qualquer tipo de abordagens futuras.

De seguida, o aluno interpreta a exposição do *Concerto para Clarinete e Orquestra nº 2*, de Carl Maria von Weber, tendo o professor questionado o aluno sobre o que sabia em relação ao compositor e a época em que foi composta, tendo perguntado ainda sobre a forma como pensa quando interpreta este início, tentando entender a maneira de pensar do aluno em relação à fraseado utilizado. O professor explica que a abordagem do aluno, após a introdução da orquestra, deve ser de a querer mostrar algo novo em função do contexto anterior, pedindo ao aluno para cantar a parte inicial, questionando logo de seguida porque não toca como canta, que quando canta está muito bem. Alertando para ter mais atenção ao modo como articula, o professor coloca o aluno a ler um texto, de forma a interpretá-lo, tendo de utilizar a entoação mais correta. Após este exercício, o professor refere que na música acontece exatamente a mesma situação, no sentido de ser necessário fazer algo com as frases e dar direção à música, salientando a ideia de continuidade através do balanço dado pelo acompanhamento da orquestra, em que o aluno deve sentir esta mesma música. O professor refere que até as próprias respirações devem ser de acordo com a música, estando o professor ao lado do aluno a gesticular e a cantar a parte do acompanhamento, auxiliando o aluno a sentir o tempo mais indicado a utilizar. Alves fala que associa o compositor deste concerto à palavra “fantasia”, referindo que tudo o que o aluno interpreta deve conter um lado fantasioso, indicando a existência de algo a acontecer na música deste compositor, pedindo para adotar diferentes personagens ao longo da obra. Alves salienta o facto de, para um melhor entendimento deste concerto, este deve escutar óperas de Weber, tendo pedido ao aluno para regressar ao início

da obra e interpretar novamente toda a exposição. O professor conclui que a peça está bem melhor do que quando tocou pela primeira vez, apenas corrigindo a parte final da exposição, referindo que deve ter atenção ao tempo, não devendo oscilar o mesmo. Sem mais tempo, o professor deu por terminada esta aula.

Observação da Prática Educativa - Ano letivo 2019 | 2020: Aula 11

Estagiário: Valter Ponte	Disciplina: Clarinete	Ano/Turma: 12º ano
Escola Professor: Conservatório de Música do Porto Ricardo Alves	Nº de aula: 11	Data: 15/01/2020

Registo de observação diário (texto descritivo, crítico e reflexivo)

Nesta aula, o professor começa com uma breve conversa sobre a definição de obras para o concurso interno que o aluno irá frequentar, tendo também definido as obras para posteriores concursos e audições. De seguida, o aluno interpretou o primeiro andamento do *Concerto para Clarinete e Orquestra nº 2*, de Carl Maria von Weber. No final, o professor referiu que o aluno estava de parabéns, que estava “espetacular” e que estava “num excelente caminho” em comparação com a primeira vez que tocou para si, tendo salientado que, por vezes, o aluno não interpreta até ao final as frases que toca, dando uma ideia de desistência. Refere ainda que o aluno, por vezes, não é fiel ao ritmo escrito, revelando que não respeita o valor exato das figuras, no caso em específico de semicolcheias ou colcheias com ponto, salientando a pouca regularidade sempre que surgem estas figuras. Finalizando esta análise, refere que falta conexão entre as diferentes frases, referindo que muitas vezes o aluno corta as frases, dando a ideia de que são frases musicais isoladas umas das outras e que necessitava de uma maior interligação entre os vários momentos.

Regressando ao início do concerto, o professor pede ao aluno para que separe melhor as notas no início do concerto, frisando que as notas graves necessitavam de mais apoio a nível de ar e que o gesto deve ser em sintonia com a música que está a interpretar, indicando que os seus gestos não eram em conformidade com o que estava a tocar. Após alterar algumas correções de articulação na partitura, o professor alerta o aluno para a agressividade utilizada aquando da dinâmica forte, que é demasiadamente exagerada e não fica no estilo pretendido, referindo a necessidade de o aluno pensar em cores, ideias e estratégias para pensar em diferentes estados de espírito, diferentes das que o aluno adota. Numa das secções, em scherzando,

revela que o aluno deve pensar em leveza e em cantabile, explicando o significado deste termo, dizendo que brincando é sinónimo das características que nomeou anteriormente. Na secção após a exposição, o professor refere que o aluno deve tocar como se estivesse a cantar, de forma a que o aluno consiga efetuar a linha melódica de forma mais natural e simples. Refere ainda que as acentuações escritas na partitura são consideradas mais como apoios do que uma acentuação, por isso sugere que o aluno segure um pouco mais a nota, sendo que nas partes mais delicadas, refere que este necessita de utilizar a ressonância nos finais de frase, de forma a que sejam mais delicados.

Com a entrada do professor acompanhador de piano, ambos interpretam este andamento sem paragens, sendo que Ricardo Alves adota uma postura ativa em redor do aluno, marcando o tempo, de forma a auxiliar o aluno com o tempo mais indicado. No entanto, o professor vai assinalando na partitura algumas questões de dinâmicas em que o aluno deve ter mais atenção, retificando algumas questões menos bem conseguidas na performance, tal como a afinação ou pouca conexão frásica. Em jeito de conclusão desta performance e aula, o professor refere que o início do andamento foi “pouco maleável e flexível”, revelando que o início deve conter outro tipo de ideia, diferente do adotado pelo aluno. Sem tempo para mais, deu assim por concluída mais uma aula.

Observação da Prática Educativa - Ano letivo 2019 | 2020: Aula 12

Estagiário: Valter Ponte	Disciplina: Clarinete	Ano/Turma: 12º ano
Escola Professor: Conservatório de Música do Porto Ricardo Alves	Nº de aula: 12	Data: 29/01/2020

Registo de observação diário (texto descritivo, crítico e reflexivo)

O início desta aula deu-se através de uma breve conversa sobre como tinha decorrido a semana de trabalho, uma vez que o aluno irá participar em muitos eventos onde terá de tocar e necessita de uma boa gestão de tempo. De seguida, o aluno interpreta a obra para clarinete solo Fantasie, de J. Widmann, tendo o professor deixado o aluno tocar de início ao fim sem interrupções. No final, revela que necessitam de passar para a outra peça estipulada para a aula e que já fariam sobre a presente peça, uma vez que necessita de verificar o trabalho efetuado pelo aluno em relação a todas as obras estudadas. Desta feita, o aluno interpretou a obra Fantasia da Concerto “La Traviata” di G. Verdi, arranjo de D. Lovreglio. Após tocar um pouco do início da obra, o professor exemplifica no instrumento como pretende, explicando que o aluno necessita de

contrastar as diferentes frases presentes logo ao início. Na primeira variação, o professor revela que a melodia tem de estar sempre presente e serem as notas de destaque, salientando que facilita ao aluno de pensar nas notas do acompanhamento do piano ou orquestra, facilitando o apoio das notas da melodia. Seguidamente, o professor utiliza o computador para o aluno escutar uma versão desta peça e alerta ao aluno para prestar atenção à parte orquestral, de forma a que este consiga entender como funcionam as variações no contexto musical. Com a entrada do professor acompanhador, ambos interpretam esta obra, sendo que Ricardo Alves adota uma postura ativa e presente, na medida em que vai dirigindo à medida que o aluno vai tocando a peça, facilitando no andamento e na intenção musical mais desejada. Após alguns ajustes com o piano, nomeadamente em relação a alguns ritmos menos bem conseguidos e a algumas entradas, o professor acompanhador sai e a aula continua com a peça tocada no início da aula. Sobre a “Fantasia”, o professor refere que a estrutura da peça está montada, necessitando de melhorar alguns detalhes específicos e de algum grau de dificuldade, uma vez que se trata de uma obra contemporânea complexa. Uma das grandes questões que o professor considera fundamental e que está em falta é a ligação entre as diferentes secções da obra, uma vez que apesar de haver várias espécies de cortes ao longo da obra, estas interligam-se entre si e necessitam de um melhor entendimento por parte do aluno. Após algumas correções técnicas sobre como realizar quartos de tom e a melhor posição a utilizar no clarinete, o professor foi acertando algumas dinâmicas que o aluno foi tocando, ajudando assim à melhor ligação entre as distintas partes da obra. Acerca de uma indicação dada pelo compositor, o professor explica que esta indicação significa que o carácter a utilizar é o mesmo que uma valsa, dizendo que esta mesma indicação é uma dança austríaca dos Alpes. À medida que o aluno vai tocando, o professor refere que este necessita de exagerar nas apojeturas e num maior contraste dinâmico, referindo que, quando estiver em casa a estudar, que seria útil se cantasse o ritmo estipulado na peça, para um melhor entendimento rítmico e as respetivas alternâncias inerentes. O professor opta por reduzir o andamento adotado pelo aluno e marca o tempo com o lápis na estante, marcando justamente as alternâncias de compasso através de acentuações. No final da obra, o professor indica que esta peça contém um carácter cómico, pedindo para que o aluno tente desfrutar mais em determinadas secções da obra, especialmente em partes onde contêm glissandos. Revela ainda que esta peça necessita de um trabalho de decisão por parte do aluno em relação a algumas ideias, referindo que a métrica é fundamental ao longo da obra, referindo que a ideia de “congelar” a obra na parte final poderá ser útil no carácter a utilizar. Sem mais tempo para mais, deu por terminada mais uma aula, desejando uma continuação de um bom trabalho.

Observação da Prática Educativa - Ano letivo 2019 | 2020: Aula 13

Estagiário: Valter Ponte	Disciplina: Clarinete	Ano/Turma: 12º ano
Escola Professor: Conservatório de Música do Porto Ricardo Alves	Nº de aula: 13	Data: 05/02/2020

Registo de observação diário (texto descritivo, crítico e reflexivo)

De forma a dar início a mais uma aula, o professor questiona o aluno se já tinha tocado naquele dia, uma vez que nesta aula teriam de trabalhar obras para o concurso interno em que o aluno iria participar na semana seguinte e teriam de gerir o tempo da melhor forma possível. Após esta breve conversa, o professor pede ao aluno para tocar o segundo andamento da *Sonata para Clarinete e Piano*, de Francis Poulenc. Tendo o aluno iniciado o andamento, o professor interrompe-o e refere que o ataque da primeira nota deverá surgir do nada, devendo haver uma relação entre todas as notas da primeira frase do andamento. Após o aluno repetir este início, o professor opta por ajustar a palheta do aluno, baixando-a, de forma a que a palheta fique mais resistente, o que faz com que o aluno tenha de soprar com mais intensidade para conseguir emitir som no instrumento, pedindo ao aluno para que experimente fazer a mesma coisa que estava a tocar até então. O aluno repetiu algumas vezes o processo, revelando algumas dificuldades naturais em obter som, tendo Alves voltado a ajustar a palheta na sua posição normal e pedido novamente para que o aluno repita a mesma frase. O resultado foi positivo deste processo, uma vez que o professor referiu que conseguiu escutar a primeira nota de forma pura e natural, indicando ainda que necessita de direcionar o ar na primeira frase do andamento e que a frase seguinte está demasiado elaborada, pedindo para que toque de forma simples, exemplificando de seguida como pretende. Apesar deste início de andamento ser numa dinâmica em piano, o professor indica que o aluno não tem necessidade de fechar tanto o seu som e estar constantemente em esforço, falando ainda que as subidas em escalas na secção intermédia da obra necessitam de serem mais direcionadas. Em jeito de resumo, o professor refere que a ideia musical do tema tocado pelo aluno foi muito interessante, porém, fala que o som precisa de ser mais presente e que nas subidas, se o aluno pensar em apenas um gesto, facilita na agilidade e na coordenação dos dedos. Ao chegar ao final do andamento, o professor questiona o aluno sobre o que pode melhorar, sugerindo pensar na palavra “souplesse”, que significa flexibilidade. Sobre o terceiro andamento, o professor revela que é necessário mais som e atitude na altura de interpretar o andamento, indicando que a articulação deve ser mais curta no final, referindo que o andamento se encontra um pouco estático e académico, necessitando de mais flexibilidade. Pede ainda mais direção às frases, exemplificando e pedindo

para que o aluno desfrute do que está a tocar. Alves refere novamente que, por vezes, o aluno interpreta partes do andamento de forma estática e com pouca ressonância, indicando que os gestos utilizados nas partes mais técnicas e com mais notas devem ser em função da música. Regressando ao início do andamento, pede para tocar um pouco mais lento e alerta que está a efetuar dinâmicas diferentes das que estão indicadas na partitura. Seguidamente, pede para que o aluno toque o primeiro andamento da sonata, revelando que a atitude foi boa mas que necessita de ser no tempo indicado, tendo o professor usado o metrónomo. Inicialmente baixou a numeração indicada, de forma a acertar o tempo e a coordenação do aluno, sendo que à medida que o aluno vai tocando, o professor vai corrigindo vários aspetos e alertando que está à frente do tempo do metrónomo em algumas secções mais técnicas.

Com a entrada do professor acompanhador, ambos tocam a sonata, sendo que o professor vai efetuando algumas indicações sobre o carácter que o aluno deve adotar. Após terminarem o primeiro andamento, Alves pede para regressarem ao início e corrigirem algumas questões de entradas, para melhor entendimento do aluno, revelando que, por vezes, o aluno acelera. Tendo passado o segundo e terceiro andamentos, o professor encontrava-se ao lado do aluno, utilizando alguns gestos para ajudá-lo na condução das frases e no carácter mais adequado a utilizar. De seguida, de modo a finalizar a aula, o aluno interpreta o primeiro andamento do *Concerto para Clarinete e Orquestra nº 2*, de Carl Maria von Weber, sendo que o professor vai corrigindo a postura do aluno à medida que vai tocando a obra, indicando alguns detalhes de expressividade. No final, revela que, de uma forma geral, tem coisas muito boas e outras que ainda pode melhorar, exemplificando de forma exagerada como o aluno estava a tocar, dizendo que os finais das frases estavam muito curtos e pouco ligado entre frases, indicando que a intenção musical deve ser diferente, um pouco como a sonata anteriormente tocada. Deu por concluída esta aula desejando uma continuação de um bom trabalho e uma boa sorte.

Observação da Prática Educativa - Ano letivo 2019 | 2020: Aula 14

Estagiário: Valter Ponte	Disciplina: Clarinete	Ano/Turma: 12º ano
Escola Professor: Conservatório de Música do Porto Ricardo Alves	Nº de aula: 14	Data: 04/03/2020

Registo de observação diário (texto descritivo, crítico e reflexivo)

No início desta aula, o professor tem uma conversa sobre o convite para um possível concerto no final do ano, definindo as datas, a peça a tocar, bem como alguns concursos que o aluno

gostaria de realizar e ainda a abordagem à Prova de Aptidão Artística, delineando assim todo o trabalho que o aluno terá pela frente.

De seguida, o professor pede para que o aluno interprete o *Concerto para Clarinete e Orquestra nº 2*, de Carl Maria von Weber, tendo explicado que este terá de efetuar um trabalho mais objetivo e aprofundado sobre o concerto, uma vez que a peça está lida e consistente, querendo que o aluno consiga outro patamar qualitativo para a peça em questão. Após tocar o início do concerto, revela que foi muito bem, caracterizando como “um pouco tranquilo” para este tipo de música, mas que a intenção musical era justamente a que interpretou, tendo pedido nas frases seguintes para não frasear de forma precipitada. Refere que as articulações, sempre que seguidas de notas em legato, vêm menos bem conseguidas porque possivelmente a língua está longe da palheta ou por estar mole, tornando o staccato mais lento, falando que, ainda assim, o aluno interpreta, de uma forma geral, as obras de forma dura e musculada, tendo sugerido pensar em leveza e em cuidado com o fraseado. Mais à frente, questiona o aluno se consegue distinguir a diferença entre uma soprano a cantar óperas de Rossini e Wagner, tendo posteriormente o professor explicado a diferença, falando que toca com muita densidade, um pouco à semelhança de Wagner, tendo de pensar em leveza, um pouco como Rossini. De forma a auxiliar nestes parâmetros, sugere que escute os acompanhamentos deste concerto, explicando que irá auxiliar nos diferentes tipos de carácter a utilizar, desde o *leggero* ao *dolce*. Alerta para os primeiros tempos de cada compasso, que estão forçados e com tensão desnecessária, atentando novamente para a articulação, que se encontra com alguns problemas, referindo que terá de pensar nisso e que deve escutar concertos de ópera, de forma a escutar a diferença. Numa fase mais técnica e de maior agitação, refere que a língua não está sincronizada com os dedos, sugerindo pensar na previsão dos gestos a adotar.

De forma a finalizar a aula, o professor pede ao aluno para cantar um excerto do concerto, chegando à conclusão que o aluno canta melhor do que toca, salientando que isto ocorre porque representa muito bem, que gosta desta vertente e que deve pensar no mesmo quando está a tocar clarinete, afirmando que a maioria dos problemas instrumentais são resolvidos através da voz humana, por ser um instrumento natural. Sem tempo para mais, deseja uma continuação de um bom trabalho.

Observação da Prática Educativa - Ano letivo 2019 | 2020: Aula 15

Estagiário: Valter Ponte	Disciplina: Clarinete	Ano/Turma: 12º ano
Escola Professor: Conservatório de Música do Porto Ricardo Alves	Nº de aula: 15	Data: 23/04/2020

Registo de observação diário (texto descritivo, crítico e reflexivo)

Esta aula tem a particularidade de ser a primeira após a interrupção letiva forçada, derivada dos acontecimentos relacionados com a pandemia do Covid-19, tendo sido lecionada através da plataforma *Microsoft Teams*. Após alguns problemas técnicos de configuração e acesso, algo normal para a primeira aula, consegui ingressar na aula.

O aluno estava a interpretar o *Concerto para Clarinete e Orquestra nº 2*, de Carl Maria von Weber, tendo o professor incidido na exposição do mesmo. O professor salienta que o aluno se deve focar em unir as diferentes frases e secções, sentindo a tendência para fragmentar o que toca, insistindo ainda nas notas de finais de frase, onde o aluno dá importância desnecessária à mesma. Posteriormente, o professor questiona o aluno sobre o silêncio das pausas que encontra, perguntando se o acompanhamento da orquestra ou piano não estará a tocar nestes momentos de pausa do solista. Após a incerteza do aluno, o professor sugere que o aluno escute novamente gravações do concerto e que preste atenção precisamente ao acompanhamento, fundamentando que estas pausas não finalizam a obra, servem como condução ou continuação das frases.

De seguida, o professor atenta para o facto de a pulsação utilizada pelo aluno estar um pouco instável, mesmo com algumas interferências tecnológicas, referindo que, em princípio, as provas de acesso ao ensino superior dos estabelecimentos onde pretende concorrer serão por gravações e refere que a pulsação poderá ser um critério em avaliação, alertando-o para ter mais atenção a estes detalhes. Em relação ao fraseado utilizado, o professor sugere para que cante mais as diferenças entre as frases *forte* e *piano*, de forma a caracterizar cada frase tocada, lembrando que para isso não necessita de forçar o som e, consequentemente, de abrir as notas. De forma a efetuar um resumo do trabalho apresentado pelo aluno, o professor fala que, de forma geral, as diferentes secções estão um pouco “desligadas” entre si, alertando para o facto das respirações serem um elo condutor e não de paragem, afirmando ainda que o final estava “espetacular”. Antes de finalizar a aula, o professor pede para o aluno continuar a enviar gravações deste concerto e de estudos, de modo a preparar o aluno para o ingresso ao ensino superior, pedindo o estudo nº 3 dos *30 Caprices for Clarinet* de E. Cavallini e o estudo nº 2 de Bach, dos *Quinze Études adaptées à la clarinette*, de U. Delécluse, recomendando o aluno para que estude igualmente escalas. Após estas indicações, o professor deu por concluída esta aula, desejando uma continuação de um bom trabalho.

Observação da Prática Educativa - Ano letivo 2019 | 2020: Aula 16

Estagiário: Valter Ponte	Disciplina: Clarinete	Ano/Turma: 12º ano
Escola Professor: Conservatório de Música do Porto Ricardo Alves	Nº de aula: 16	Data: 29/04/2020

Registo de observação diário (texto descritivo, crítico e reflexivo)

Após a ligação de todos os elementos à plataforma *Microsoft Teams*, o professor introduz o início da aula abordando as gravações que o aluno tinha enviado, enviando um link da plataforma *Youtube*, na conversa da aula sobre um violinista a tocar um dos estudos de Bach que o aluno tinha gravado, como uma referência para escutar posteriormente, tendo o professor efetuado uma reflexão destas gravações. Sobre o estudo nº2 de Bach, dos *Quinze Études adaptés à la clarinette* de U. Delécluse, o professor revela que algumas indicações de respirações e dinâmicas escritas são desnecessárias, uma vez que a escrita original é para violino e que os violinistas não interpretam desta forma, alertando para o facto do aluno não manter o mesmo balanço rítmico ao longo de toda a obra, revelando, ainda, que o aluno dá importância a todas as notas e descarta a ideia musical, sugerindo que pense no arco do violino, dando a ideia de leveza necessária ao estudo. Revela ainda a ideia de que as respirações devem ser pensadas com sentido musical e que não devem ser mostradas por necessidade. De seguida, o professor exemplifica algumas destas situações, onde demonstra as notas mais importantes em algumas frases, falando que as notas apoiadas surgem, de forma geral, nos inícios das repetições, devido às alterações de tonalidade, onde pede para que o aluno grave novamente e escute com atenção ao que grava, de forma a entender as irregularidades rítmicas que comete, sugerindo, ainda, escutar algumas versões do estudo no *Youtube*, devendo prestar atenção ao fraseado e não à velocidade utilizada pelos violinistas. Sobre o estudo nº 3 dos *30 Caprices for Clarinet* de E. Cavallini, o professor fala que está “muito bem”; porém, refere que não existem momentos suaves no estudo, onde o som acaba por ficar destimbrado, pedindo para escutar novamente as gravações que enviou e passando para o *Concerto para Clarinete e Orquestra nº 2*, de Carl Maria von Weber, uma vez que não teriam muito mais tempo.

A nível geral, o professor revela que tudo o que o aluno toca deve soar fácil e delicado, contribuindo, para tal, um maior contraste de dinâmicas. O som deve ser mais centrado nas notas mais graves, tendo o aluno tendência para abrir o som neste registo, insistindo no lado fantasioso do compositor, referindo que, se o aluno tocar todo o concerto uniformemente, este irá tornar-se desinteressante. Perante a demonstração de alguma dificuldade divulgada pelo aluno em conseguir suportar as frases, o professor indica que se deve à dinâmica utilizada pelo

aluno, necessitando de tocar menos forte e efetuar mais contrastes. Em relação ao início do concerto, o aluno repetiu várias vezes, tendo o professor sugerido que este deve ser leve e com direção, tendo ajustado algumas imperfeições do aluno a nível estilístico e de dinâmica. Para finalizar a aula, professor e aluno conversam sobre as provas de acesso ao Ensino Superior, em relação às gravações e escolas a que o aluno irá concorrer, onde o professor incidiu sobre a atitude correta a adotar pelo aluno, bem como o foco necessário. Sem mais tempo, o professor encerra a sessão da aula, desejando um bom trabalho ao aluno.

Observação da Prática Educativa - Ano letivo 2019 | 2020: Aula 17

Estagiário: Valter Ponte	Disciplina: Clarinete	Ano/Turma: 12º ano
Escola Professor: Conservatório de Música do Porto Ricardo Alves	Nº de aula: 17	Data: 06/05/2020

Registo de observação diário (texto descritivo, crítico e reflexivo)

Nesta segunda aula através da plataforma *Microsoft Teams*, professor e aluno têm uma breve conversa sobre a duração da gravação para a prova de acesso ao Ensino Superior, onde o professor aconselha que o aluno faça uma gravação de simulação contendo os dois estudos selecionados, com o *Concerto para Clarinete e Orquestra nº 2*, de Carl Maria von Weber e a *Fantasie*, de J. Widmann, podendo assim verificar o tempo limite, adequando ao tempo exigido pela instituição na prova de ingresso. De seguida, o professor faz um balanço geral sobre as gravações enviadas pelo aluno, afirmando que estava muito melhor comparativamente à semana anterior, pedindo para tocar na íntegra o estudo nº2 de Bach, dos *Quinze Études adaptés à la clarinette* de U. Delécluse. Após ter interpretado a primeira parte do estudo, o professor refere que o aluno está num tempo confortável e que deve ser um pouco mais rápido, dentro dos 72 BPM, salientando que notou nas gravações que as respirações efetuadas eram demasiado longas, afirmando que estas devem ser enquadradas no fraseado utilizado nas frases. Ainda sobre o fraseado, o professor aponta que o aluno dá ênfase às notas; porém, tem tendência para segurar demasiado a primeira nota de cada agrupamento de notas, alterando assim o tempo. O professor pede novamente para o aluno repetir o início do estudo, afirmando que os primeiros compassos ainda se encontram um pouco “presos”, pedindo ao aluno para pensar em facilidade e leveza, alertando-o desta vez para a inexistência de dinâmicas, algo fundamental para a melhor entendimento os vários momentos de tensão existentes na música. O professor sugere que o aluno experimente tocar este estudo num local onde a reverberação

sonora seja maior, de forma a que possa escutar todas as alterações de harmonia e as notas do baixo, como se fosse contínuo. Apesar deste estudo ser originalmente escrito para violino, o professor aponta que a versão do clarinete deve ser o mais aproximada possível da ideia do violino, ressaltando que não soará igual, mas que o fraseado utilizado pelas cordas deve ser semelhante. Como tal, sugere que as respirações devem ser as mínimas possíveis, corrigindo e marcando alguns locais mais indicados. Para finalizar a aula, o professor comenta a gravação que escutou do *Concerto para Clarinete e Orquestra nº 2*, de Carl Maria von Weber, referindo que existem “pormenores incríveis” e muito bem executados, embora ainda persista a existência de algumas notas um pouco descuidadas, como os ataques a algumas primeiras notas, descontextualizando, assim, o fraseado usado pelo aluno. Alerta ainda para a pulsação pouco rigorosa, onde algumas notas não possuem o valor correto, resultando em alguns finais de frase curtos. Sobre o início do concerto, refere que o mesmo estava bem, porém, um pouco comedido e com a articulação pouco definida, sugerindo ainda para que arriscasse um pouco no lado fantasioso e que a saída da parte inicial fosse mais virtuosa, cantando como pretende que o aluno interprete, tendo repetido várias vezes o início, tocando em diferentes versões. Sem mais tempo de aula, o professor pede ao aluno para gravar os dois estudos e a exposição do *Concerto nº 2* de Weber com todos os detalhes pedidos e trabalhados nesta aula até à 6ª feira daquela semana, desejando uma continuação de um bom trabalho.

Observação da Prática Educativa - Ano letivo 2019 | 2020: Aula 18

Estagiário: Valter Ponte	Disciplina: Clarinete	Ano/Turma: 12º ano
Escola Professor: Conservatório de Música do Porto Ricardo Alves	Nº de aula: 18	Data: 13/05/2020

Registo de observação diário (texto descritivo, crítico e reflexivo)

Nesta terceira aula através da plataforma *Microsoft Teams*, o aluno pede ao professor para escutar os estudos que estava a gravar para as provas de ingresso ao Ensino Superior, para que o professor tenha uma ideia geral do trabalho desempenhado, tendo o aluno partilhado o seu ecrã para que todos os intervenientes da aula conseguissem observar e escutar as gravações. Inicialmente, o aluno coloca o vídeo do estudo número 6 do *Primeiro Livro de Etudes Progressives et Mélodiques pour la Clarinette* de Paul Jean Jean, tendo o professor verificado algumas notas erradas, alertando ainda o aluno que tinha a sensação de que as dinâmicas se encontravam apenas em forte e que os contrastes não estavam a serem feitos, embora tenha

indicado que pudesse ser da ligação à internet. Como tal, sugere que efetue mais gravações, tendo em atenção todos estes detalhes indicados, principalmente para que o aluno assuma as diferenças entre secções e intervenções. Alerta ainda para o final do estudo, onde as semicolcheias costumam ser demasiado curtas, acabando por não se perceber a anacruse, tendo o professor optado por exemplificar no instrumento esta secção, bem como outras secções ao longo do estudo, sugerindo algumas ideias distintas das do aluno, dando um maior leque de opções. Após escutar o estudo nº2 de Bach, dos “Quinze Études adaptées à la clarinette” de U. Delécluse, o professor refere que tem a sensação de que o estudo está numa dinâmica muito forte e ligeiramente agressivo a nível da articulação, podendo ser efeito da ligação, pedindo para lhe enviar ambas as gravações posteriormente. O professor questiona o aluno se prefere que toque em contexto de aula ou se escolhe aproveitar o restante tempo de aula para efetuar outras gravações, referindo que nesta fase, o fundamental é efetuar o maior número de gravações de qualidade possíveis. Tendo o professor observado algumas dúvidas a nível de confiança do aluno, Alves aconselha calma, aponta para as quatro faixas já gravadas e refere que o material para as gravações está pronto e dominado, pedindo apenas concentração, aplicação e para que arrisque sem medo, para que dê e mostre o seu melhor, mantendo o foco necessário, disponibilizando-se para resolver qualquer dúvida que possa surgir. Deu-se assim por terminada a sessão online, desejando a continuação de um bom trabalho.

Observação da Prática Educativa - Ano letivo 2019 | 2020: Aula 19

Estagiário: Valter Ponte	Disciplina: Clarinete	Ano/Turma: 12º ano
Escola Professor: Conservatório de Música do Porto Ricardo Alves	Nº de aula: 19	Data: 21/05/2020

Registo de observação diário (texto descritivo, crítico e reflexivo)

Seguidamente há ligação de todos os intervenientes desta aula e alguns ajustes no microfone do aluno, este inicia a aula com o primeiro andamento das *3 Peças* de Stravinsky, para clarinete solo. O professor opta por deixar o aluno interpretar o primeiro andamento na sua totalidade, pedindo para regressar ao início do andamento e para colocar o metrónomo a 104 BPM, o dobro da velocidade do estipulada, sendo deste modo possível contabilizar à colcheia e verificar o andamento utilizado pelo aluno, tendo Alves considerado um pouco lento. Um dos fatores que prejudicou o aluno no tempo foram as várias respirações longas, tendo o professor pedido para ter atenção a estas para não perder o tempo utilizado, revelando ainda alguma falta de direção

nas frases. Sobre a tipologia de compassos que surgem na obra, o professor refere ser fundamental o aluno sentir quando existem tempos em 2 ou a 3, contabilizando assim todas as notas por igual valor, questionando ainda se o aluno pensa a cada colcheia ou em agrupamentos de colcheias, alertando para não acelerar nos agrupamentos de três notas. Ricardo Alves indica que este andamento deve ter uma ideia de consecutividade e de contemplatividade, corrigindo algumas desatenções rítmicas ao aluno, tendo considerado estar “muito melhor do que as vezes anteriores”. Salienta que o final deste andamento é uma espécie de prenúncio do andamento seguinte. Em suma, o professor refere que este andamento deve ser menos livre e mais rítmico. Sobre o segundo andamento da peça, o professor sugere que o aluno pense neste como se estivesse a cantar ou a dirigir, de forma a que entenda as diversas alterações de compassos existentes. Na 2ª secção deste andamento, o professor refere que esta deve ser distinta da anterior, tendo caracterizado a performance do aluno nesta parte como “mole e sem energia”, sendo necessário que as apojeturas sejam mais a tempo, considerando ainda o tempo que utilizou ser o ideal, aconselhando não necessitar de acentuar com tanta intensidade e deve pensar mais em cores. Antes da penúltima respiração, o aluno deve manter a nota mais presente, não a devendo esconder, sendo que no final deste andamento, o rallentando deve ser um pouco mais coerente, devendo efetuar um corte súbito na última nota. Após todas estas indicações, o professor pede para o aluno tocar este andamento novamente, aconselhando-o a tocar de forma muito rítmica. No final, indica que está muito bem e pronto a ser gravado, tal foi a execução bem conseguida do aluno.

No último andamento e após o escutar na íntegra, Alves parabeniza o aluno, salientando estar muito bem interpretado, apenas indicando um ligeiro engano, onde o aluno se esqueceu de tocar um conjunto de duas notas. Refere ainda que na secção *sombrer* súbito, as acentuações não necessitam de ser tão acutilantes e presentes, sendo que na última pauta, indica que tem tempo para inspirar bem e se concentrar para a passagem final da obra, não necessitando de a passagem ser tão precipitada. Após concluir a peça, dá os parabéns o aluno pelo trabalho desempenhado, desejando uma continuação de uma boa semana.

Observação da Prática Educativa - Ano letivo 2019 | 2020: Aula 20

Estagiário: Valter Ponte	Disciplina: Clarinete	Ano/Turma: 12º ano
Escola Professor: Conservatório de Música do Porto Ricardo Alves	Nº de aula: 20	Data: 28/05/2020

Registo de observação diário (texto descritivo, crítico e reflexivo)

Após a ligação de todos os intervenientes na sessão da aula na plataforma *Microsoft Teams*, o professor efetua uma breve conversa sobre uma gravação que o aluno terá de efetuar até dia 31 de maio, devido à participação do mesmo num concurso, falando sobre o regulamento e critérios estipulados. Como tal, o aluno interpreta *Fantasie*, de J. Widmann, onde interpretou a peça praticamente sem interrupções, tendo Alves referido, a meio da peça, que o aluno necessitava de tocar uma passagem com mais fluidez, prosseguindo até ao final. No final, pede ao aluno para regressar ao início da obra e para se afastar um pouco mais da câmara de vídeo, de forma a ter a possibilidade de observar o aluno e prestar atenção à postura adotada, explicando que, para uma gravação de um concurso, a atitude a tomar é exatamente a mesma que a de um concerto ou recital, contabilizando, assim, para a performance e considerando como sendo um possível critério do júri. Parabeniza o aluno pela forma como está a tocar, apenas indicando para ter mais atenção e ser um pouco mais sério na postura. Numa das secções de valsa, o professor refere ser necessário um pouco mais de calma, falando ainda sobre as subidas mais rápidas, que podem ser tocadas um pouco mais controladas. Na primeira secção rápida, o professor refere que a articulação se encontra um pouco descontrolada, falando numa maior precisão da mesma, tendo o aluno reagido de imediato e prosseguindo. Na transição para a última parte da obra, *schnell*, o professor aponta para uma ideia de continuidade e, na entrada para a última parte, ser efetuada de forma súbita. No final, questiona o aluno sobre o tipo de balanço rítmico que está a utilizar, falando ser importante mostrar as diferentes células rítmicas, indicando algumas sugestões para respirações, para ser mais coerente com o texto musical. Sobre a dúvida do aluno acerca da ordem de gravação das peças que irá gravar, o professor sugere iniciar pelas 3 Peças de Stravinsky e, de seguida, pela *Fantasie*, de J. Widmann, pedindo para enviar algumas gravações do trabalho realizado. Sem mais tempo, o professor felicita o aluno pelo bom trabalho e deu por concluída a aula.

Observação da Prática Educativa - Ano letivo 2019 | 2020: Aula 22

Estagiário: Valter Ponte	Disciplina: Clarinete	Ano/Turma: 12º ano
Escola Professor: Conservatório de Música do Porto Ricardo Alves	Nº de aula: 22	Data: 18/06/2020

Registo de observação diário (texto descritivo, crítico e reflexivo)

No início desta aula através da plataforma *Microsoft Teams*, o aluno revelou que investiu em duas abraçadeiras novas, explicando que a sua antiga está com alguns problemas e adquirindo uma do mesmo modelo e outra de um modelo diferente. Sobre o novo modelo, o professor revela que poderá haver um determinado período de adaptação nesta fase, esclarecendo que nesta fase decisiva poderá ser prejudicial. Alerta ainda para o facto destas modificações no material poderem afetar a forma como o aluno sopra para o instrumento e, consequentemente, o timbre emitido, referindo ainda que a perceção que poderá ter através de gravações é enganadora, aconselhando aguardar mais algum tempo. Sobre a Prova de Aptidão Artística, o aluno esteve a ajustar algumas datas com o professor em relação ao seu trabalho escrito, tendo de seguida interpretado a *Fantasia da Concerto “La Traviata” di G. Verdi*, um arranjo efetuado por Donato Lovreglio. Sobre o início, o professor sugeriu que o aluno tocasse num andamento um pouco mais calmo, sendo que na secção seguinte à cadência, sugere que pode incutir um pouco mais de andamento, revelando que de uma forma geral, o aluno está a cortar demasiado o sentido frásico, tendo o professor cantado um pouco de como poderia tocar. Sobre a primeira variação, o professor indica que tudo o que é tocado necessita de ser muito delicado e numa dinâmica *piano*, aludindo ao facto de a variação não poder se sobrepor ao tema principal. Desta forma, Alves sugere para que o aluno dê importância às notas da melodia, como já estava a realizar, acrescentando um tipo de cor diferente. Na segunda parte desta variação, o professor alerta para o facto de as anacruses estarem muito longas, explicando que necessita impreterivelmente de manter um tempo estável. Após ter efetuado toda esta secção, o professor realiza novamente um balanço da performance do aluno, indicando que, aparentemente, a interpretação está pouco delicada, podendo a causa ser da ligação à internet. Na parte em *Meno assai*, o professor refere que é necessária uma maior interligação entre as frases, um pouco em jeito de pergunta-resposta, questionando o aluno se tinha escutado a ópera, tendo este respondido que a maioria dos temas presentes nesta obra eram retirados do primeiro ato. Sobre este, o professor salientou a importância de saber se a melodia é realizada por uma soprano, tenor ou barítono, uma vez que irá entender de uma forma clara como deve interpretar as diferentes frases. Em relação ao *rallentando* antes de entrar na variação seguinte, o professor indica a necessidade de a desaceleração ter de ser gradual, indicando para o primeiro desenho ser tocado ainda no tempo anterior. Sobre a variação, aponta para o facto de estar muito bem tocada, mas necessita de mostrar o lado musical, da importância e consequente direção da linha melódica, alertando para o facto de as semicolcheias seguintes às colcheias com ponto serem tocadas de forma pouco acutilante, necessitando de ser tocado de forma mais curta. Sem mais tempo, o professor pede para que o aluno lhe envie gravações por partes desta obra, desejando uma continuação de um bom trabalho e, deste modo, dar como terminada a sessão na plataforma.

Anexo III: Registo de aulas observadas da turma de naípe de madeiras

Observação da Prática Educativa - Ano letivo 2019 | 2020: Aula 4

Estagiário: Valter Ponte	Disciplina: Coletivo	Ano/Turma: Básico / Naípe de Madeiras
Escola Professor: Conservatório de Música do Porto Anabela Araújo	Nº de aula: 4	Data: 13/11/2019

Registo de observação diário (texto descritivo, crítico e reflexivo)

Esta aula foi ministrada pela professora Rosa Oliveira, a pedido do titular da Orquestra de Sopros, o professor Avelino Ramos. De forma a dar início à aula, a professora faz a chamada e pergunta o nome a cada aluno, de forma a cativar a atenção destes e acalmando o ambiente de sala de aula. Seguidamente, a professora efetua um breve momento de afinação individual nas madeiras, salientando, por várias vezes, para tocarem a nota à vontade e com convicção. Após a correção da afinação e de modo a dar continuidade ao trabalho desenvolvido nas últimas aulas, a professora opta por fazer uma breve recapitulação da primeira parte da obra *Etowah*, de O início desta aula deu-se através de uma breve conversa sobre como tinha decorrido a semana de trabalho, uma vez que o aluno irá participar em muitos eventos onde terá de tocar e necessita de uma boa gestão de tempo. De seguida, o aluno interpreta a obra para clarinete solo *Fantasie*, de J. Widmann, tendo o professor deixado o aluno tocar de início ao fim sem interrupções. No final, revela que necessitam de passar para a outra peça estipulada para a aula e que já fariam sobre a presente peça, uma vez que necessita de verificar o trabalho efetuado pelo aluno em relação a todas as obras estudadas. Desta feita, o aluno interpretou a obra *Fantasia da Concerto* “LBrian Balmages, dirigindo sem interrupções de início até à secção em allegro, corrigindo de seguida os fagotes e referindo que necessitavam de tocar numa dinâmica mais piano, para a existência de um maior equilíbrio sonoro. Ainda acerca deste último ponto, explica a passagem inicial entre clarinetes, flautas e oboés, onde o mesmo gesto musical surge nestes naipes, sendo que, para um melhor entendimento da ideia musical escrita, é necessário haver uma maior coerência de intensidade entre os diferentes naipes, realçando a consecutividade do desenho musical em questão. Regressando novamente ao início, sugere aos fagotes para que articulem de forma mais precisa e direta, indicando que dará a entrada para o saxofone, isto por ser uma entrada em anacruse, de forma a auxiliar e apoiar a aluna. Retorna algumas vezes ao início da obra, para que as ideias fiquem consolidadas, salientando ser necessário realçar as acentuações nas mínimas do final desta primeira parte da obra, como transição para o allegro seguinte. Passando para o allegro, trabalha só com o naípe de clarinetes a partir do compasso trinta e um, exclamando que o trabalho feito até então estava “muito bem, estou a gostar!”. Regressa aos fagotes e revê a mesma secção que trabalhou com os clarinetes,

optando por juntar ambos os naipes, insistindo que o primeiro ataque das notas necessitava de ser efetuado com mais convicção. Passando para as flautas e oboés, refere que ambos os naipes necessitavam de articular as notas de forma mais curta e precisa, isto porque, por vezes, a métrica ficava demasiado longa e as semínimas não continham o valor de tempo correto. Tendo ainda corrigindo algumas notas erradas, efetuou novamente um ligeiro momento de afinação e passaram para a sala do professor Avelino, de forma a efetuarem o ensaio tutti.

Observação da Prática Educativa - Ano letivo 2019 | 2020: Aula 5

Estagiário: Valter Ponte	Disciplina: Coletivo	Ano/Turma: Básico / Naípe de Madeiras
Escola Professor: Conservatório de Música do Porto Anabela Araújo	Nº de aula: 5	Data: 20/11/2019

Registo de observação diário (texto descritivo, crítico e reflexivo)

Nesta semana de aulas, o professor titular da orquestra de sopros, professor Avelino Ramos, decidiu realizar um ensaio tutti em detrimento dos habituais ensaios de naípe. Após verificar as presenças, o professor opta por pedir às flautas para tocarem fá de efeito real, juntando o naípe dos oboés, solicitando a ambos os naipes a necessidade de se escutarem entre si, corrigindo assim os problemas de afinação existentes. De seguida, pede a uma aluna de flauta que toque a mesma nota, para que os clarinetes possam afinar através da aluna, tendo repetido este sistema ao longo dos restantes naipes que constituem a orquestra.

Depois de um breve momento de afinação conjunto, o docente vai sugerindo aos alunos diferentes células rítmicas para tocarem, como forma de exercício. Inicialmente sugere duas semínimas e quatro semicolcheias como exercício, sendo que tocam na primeira vez e ao repetirem, pede para cantarem, efetuando esta prática ao longo de todos os naipes. Posteriormente, o professor pede para tocarem uma semínima, duas colcheias e duas semínimas, adotando a mesma prática do exercício anterior, sendo que os alunos inicialmente tocam e de seguida cantam, tendo anexado as células rítmicas anteriores.

Terminado o aquecimento e afinação, o professor pede para colocarem a obra trabalhada até então, Etowah, de Brian Balmages, tendo sido tocada na íntegra sem interrupções, exclamando de seguida “boa, muito bem!”. Seguidamente, o professor opta por efetuar um trabalho mais específico, corrigindo alguns aspetos menos positivos, explicando aos oboés, flautas e fagotes que os compassos 25 e 27 são uma secção de transição e que os discentes têm tendência para precipitar o que estão a tocar, pedindo para cantarem ao mesmo tempo que dirige, de forma a ter uma maior atenção por parte dos alunos e estes sintam de forma efetiva o que têm de fazer.

Passando para os clarinetes e saxofones, trabalha a mesma secção, corrigindo a postura de alguns clarinetistas. Nos metais, efetua uma correção de algumas notas junto das trompas, referindo que a preocupação auditiva ser uma constante e para adotarem uma postura menos tensa do que estava a visionar. Corrigindo todos os naipes, efetua toda a secção com toda a orquestra, selecionando, de seguida, o compasso onze e questionando aos alunos a definição de *più mosso*, esclarecendo de seguida que significava “ligeiramente mais rápido”, tendo posteriormente realizado toda a secção do início até ao número de compasso 27. Após ligeiras correções nas entradas dos saxofones, considerando ser necessário adotar um carácter misterioso, sugerindo ainda às trompas mais confiança na sua entrada e a correção de afinação entre eufónio e fagote, o professor faz uma passagem geral na obra, referindo ser necessário mais energia aos clarinetes na parte final da obra, sugerindo ao trompete uma posição auxiliar mais afinada numa secção mais destacada.

Para finalizar a aula, o professor pede para colocarem na estante a obra *Banuwa – Africa Noel*, de Jerry Frazier, anunciando durante a troca de peças que a orquestra irá realizar um concerto datado para dia 14 de janeiro, referindo que irão interpretar esta obra. Após a repetição sucessiva da parte inicial, o professor salienta que é mesmo necessário se escutarem entre si, pedindo posteriormente para tocarem dois elementos dos naipes dos oboés e flautas, corrigindo a afinação entre estes e demonstrando, assim, o que pretende, de forma a que os restantes alunos possam efetuar da mesma forma. Sem tempo para mais, deseja uma continuação de bom trabalho a todos. Para finalizar a aula, o professor pede para colocarem na estante a obra *Banuwa – Africa Noel*, de Jerry Frazier, anunciando durante a troca de peças que a orquestra irá realizar um concerto datado para dia 14 de janeiro, referindo que irão interpretar esta obra. Após a repetição sucessiva da parte inicial, o professor salienta que é mesmo necessário se escutarem entre si, pedindo posteriormente para tocarem dois elementos dos naipes dos oboés e flautas, corrigindo a afinação entre estes e demonstrando, assim, o que pretende, de forma a que os restantes alunos possam efetuar da mesma forma. Sem tempo para mais, deseja uma continuação de bom trabalho a todos.

Observação da Prática Educativa - Ano letivo 2019 | 2020: Aula 6

Estagiário: Valter Ponte	Disciplina: Coletivo	Ano/Turma: Básico / Naípe de Madeiras
Escola Professor: Conservatório de Música do Porto Anabela Araújo	Nº de aula: 6	Data: 27/11/2019

Registo de observação diário (texto descritivo, crítico e reflexivo)

O início desta aula deu-se com a habitual organização de sala de aula, tendo a professora efetuado a chamada, de forma a verificar se estavam os alunos todos presentes. De forma a fazer um breve aquecimento, a professora pediu tocarem a escala de si bemol de efeito real, tendo cada nota a duração de quatro tempos, apenas numa oitava do instrumento, tendo explicado aos diferentes naipes a escala a efetuar. Posteriormente, efetuou a mesma escala, tendo modificado o ritmo pedido inicialmente, solicitando a escala em semínimas, em colcheias e posteriormente em colcheia com duas semicolcheias, referindo, por diversas vezes, que os alunos devem estar atentos aos gestos da professora, de forma a não estarem fora do ritmo implementado. De salientar que neste último exercício, a docente optou por verificar por naipes o ritmo que pediu, efetuando novamente o mesmo por todas as madeiras.

Após um breve momento de afinação individual, efetuando por naipes e tutti, a professora pede para os alunos interpretarem a obra *Banuwa – Africa Noel*, de Jerry Frazier. Inicialmente, e de forma a introduzir a peça, a professora refere que a tonalidade escolhida para o aquecimento é distinta da que irão encontrar na obra, questionando a orquestra em que tonalidade estava a mesma, incentivando o pensamento dos alunos em relação às diferentes escalas. Primeiro, opta por trabalhar os primeiros quatro compassos, explicando o que irão encontrar a cantar, trabalhando esta secção por naipes, adotando este sistema para os quatro compassos seguintes. Após verificar estas secções iniciais, a professora opta por deixar seguir a peça até ao compasso vinte e seis, trabalhando em naipes algumas correções de notas erradas. Auxiliou os alunos de oboés e flautas em relação a uma passagem no compasso treze, sugerindo que necessitam de estudar aquela secção um pouco mais, por ser difícil, tendo anexado os restantes naipes em falta.

Seguidamente, a professora faz uma passagem sem interrupções do início até ao compasso vinte e seis com todas as madeiras, referindo ao início a necessidade de os alunos terem de efetuar mais dinâmicas na intensidade piano, optando por regressar ao início e incutir um ritmo mais rápido, mais aproximado do que é pretendido na obra.

De forma a finalizar a aula de naipe de madeiras, a professora opta por continuar do vinte e seis até ao quarenta, adotando o sistema anteriormente utilizado com eficácia nas anteriores secções, insistindo numa primeira fase com os naipes de clarinetes e fagotes, tendo posteriormente trabalhado novamente com as flautas e oboés. A professora optou por verificar novamente toda esta secção final trabalhada com um tutti de madeiras, tendo terminado a aula.

Observação da Prática Educativa - Ano letivo 2019 | 2020: Aula 7

Estagiário: Valter Ponte	Disciplina: Coletivo	Ano/Turma: Básico / Naípe de Madeiras
Escola Professor: Conservatório de Música do Porto Anabela Araújo	Nº de aula: 7	Data: 04/12/2019

Registo de observação diário (texto descritivo, crítico e reflexivo)

O início desta aula deu-se com a já habitual organização de sala de aula, tendo a docente, de seguida, efetuado a chamada, verificando se estavam todos os alunos presentes. De forma a fazer um breve aquecimento, a professora pediu aos alunos que tocassem a escala de si bemol de efeito real, tendo cada nota a duração de quatro tempos, sendo realizada apenas numa oitava do instrumento e explicando aos diferentes naipes a escala a efetuar. Posteriormente, efetuou a mesma escala, optando por modificar o ritmo pedido, solicitando a escala em semínimas, salientando o facto que a forma como tocam a nota de afinação terá de ser a mesma como tocam o restante repertório. Seguidamente, a professora pede aos alunos para tocarem a obra *A Good Christmas*, de Elliot del Borgo, deixando os alunos interpretarem a obra de início ao fim. No final da obra, a professora refere que os alunos têm em mente que estão a tocar na velocidade pretendida, de forma rápida, embora a tendência natural seja de atrasar o tempo, indicando que iria repetir os cinco últimos compassos finais em velocidades diferentes, para que os alunos se encontrem atentos e reajam aos diferentes tempos propostos. Após este exercício, a professora recua até ao compasso quarenta e oito, adotando o mesmo sistema que utilizou anteriormente até ao final da obra, dirigindo de igual forma em diferentes velocidades.

Posteriormente, questiona os alunos sobre qual o naípe que contém a melodia principal a partir do compasso vinte e seis em diante, explicando que, no início desta secção, os fagotes possuem a melodia em destaque, embora esta passe para outros naipes das madeiras de forma sequenciada (clarinetes e flautas, respetivamente), insistindo no facto dos alunos terem de se escutarem uns aos outros. Após esta explicação e a repetição desta secção, a professora refere que foi muito melhor do que as vezes anteriores, indicando novamente a necessidade de os alunos terem mais atenção às dinâmicas pedidas na obra.

Para finalizar a aula, a professora pede para os alunos colocarem a peça *Etowah*, de Brian Balmages, tendo dirigido a parte inicial e interrompendo praticamente no início, indicando que esta secção se encontrava numa dinâmica muito forte, tendo pedido para estarem atentos os seus gestos indicativos de uma dinâmica piano. Regressando novamente ao início, os alunos interpretam a peça na sua totalidade, tendo a professora corrigido a secção mais rápida da obra entre os naipes dos saxofones e clarinetes, a nível da homogeneidade sonora entre ambos os

naipes, de forma a que ambos tocassem no mesmo caráter, terminando assim este ensaio de naípe.

Observação da Prática Educativa - Ano letivo 2019 | 2020: Aula 8

Estagiário: Valter Ponte	Disciplina: Coletivo	Ano/Turma: Básico / Naípe de Madeiras
Escola Professor: Conservatório de Música do Porto Anabela Araújo	Nº de aula: 8	Data: 11/12/2019

Registo de observação diário (texto descritivo, crítico e reflexivo)

Esta aula iniciou-se com a já habitual organização de sala de aula para a realização do ensaio de naípe de madeiras e, tendo em conta que esta aula seria a última deste período de aulas, a professora efetuou a autoavaliação individual dos alunos. Inicialmente optou por explicar os critérios a ter em conta pelos alunos, nomeadamente a responsabilidade nas aulas, o empenho adotado dentro e fora da sala de aula, a assiduidade, pontualidade e postura na aula de aula. Após esta breve explicação, a professora realiza a autoavaliação um a um, questionando a sua avaliação e dando oportunidade de se justificarem, tendo a professora uma palavra de incentivo a melhorarem no próximo período. No final, refere que as notas que irá atribuir não se encontram muito distintas das pedidas pelos alunos, salientando ser necessário ocorrer menos conversa entre os colegas, para o melhor funcionamento nas aulas.

Como forma a dar como terminado este capítulo, a professora relembra aos alunos que têm concerto marcado para dia 14 de janeiro, pelas 19 horas, iniciando o aquecimento para a aula com a escala de si bemol de efeito real, tendo quatro tempos cada nota. Tal como em aulas anteriores, a professora vai dirigindo e estalando os dedos, alterando o tempo durante o exercício, verificando assim a atenção e velocidade de resposta às alterações pedidas, efetuando posteriormente o mesmo exercício em semínimas. Após uma breve afinação individual e por naipes, a professora pede para os alunos colocarem nas estantes a obra *A good King's Christmas*, de Elliot der Borgo, optando por interpretar a obra de início ao fim. Concluída a obra em questão, a docente refere que, de modo geral, os alunos estão a tocar muito forte durante praticamente toda a obra, salientando o facto de já terem trabalhado estas questões de dinâmicas em aulas anteriores e a necessidade de não se esquecerem do que foi pedido. Seguidamente, a professora opta por localizar alguns locais da obra que são importantes a nível dinâmico, pedindo para assinalarem na partitura, de forma a que nas próximas interpretações não se esqueçam de executarem as indicações solicitadas, tendo interpretado estas mesmas

secções. Para dar como concluída esta parte da aula, a professora faz toda a parte intermediária até ao final da peça, anunciando que iria efetuar oscilações no tempo, por forma a verificar a atenção da direção da professora.

Para finalizar, os naipes de madeiras interpretam a obra *Etowah*, de Brian Balmages, efetuando toda a secção inicial, relembrando a necessidade de terem de tocar numa dinâmica mais piano, tendo passado para a parte rápida e verificado algumas imperfeições técnicas nos naipes dos oboés e flautas, revelando ser necessário um trabalho mais eficiente no estudo em casa. Deu como terminada mais uma aula de naipes de madeiras, anunciando um concerto logo de seguida efetuado pelos colegas de orquestra, nível secundário.

Observação da Prática Educativa - Ano letivo 2019 | 2020: Aula 9

Estagiário: Valter Ponte	Disciplina: Coletivo	Ano/Turma: Básico / Naipes de Madeiras
Escola Professor: Conservatório de Música do Porto Anabela Araújo	Nº de aula: 9	Data: 08/01/2020

Registo de observação diário (texto descritivo, crítico e reflexivo)

Nesta aula, o maestro e professor Avelino Ramos decidiu efetuar um ensaio tutti antes do concerto da orquestra e como tal, ministrou-a como forma de preparação para o evento que se iria realizar na semana seguinte. Esta aula foi a primeira de 2020, fazendo com que o professor recebesse os alunos com um bom dia e um Bom Ano Novo, procedendo-se, de seguida, à já habitual organização de sala de aula. Posteriormente, o professor distribuiu uma nova partitura pela orquestra e faz uma leitura conjunta. O professor explica como irá ler a peça *Gallantry*, de Tom Tucker, dizendo que irá bater palmas e funcionando, assim, como metrónomo, sendo que os alunos cantarão o ritmo em pequenos grupos de compassos e por naipes, cantando posteriormente as notas com o ritmo e posições dos dedos no instrumento, tendo como objetivo final tocarem a peça nos seus instrumentos. À medida que o professor vai efetuando a leitura, sugere às flautas uma postura mais correta, alertando para o facto de uma má postura poder originar problemas mais tarde. Na secção entre o compasso 11 e 19, os clarinetes e trompetes têm a melodia principal, o que faz com que os restantes naipes tenham de interpretar a obra abaixo da intensidade dos naipes anteriormente referidos, pedindo aos primeiros para que cantem e posteriormente toquem a sua secção. Seguidamente, o professor indica aos alunos para que toquem esta passagem da obra com a mão em frente à boca e que soprem de acordo

com o ritmo escrito, de forma a que os alunos entendam a emissão de ar produzida e o que estão a produzir no instrumento. Efetua o mesmo sistema adotado no início da obra nas secções seguintes, subdividindo dos compassos 19 ao 27, do 27 ao 39 e do 39 ao 47, explicando nesta última secção que os alunos devem ter em mente as duas primeiras notas que iniciam cada secção, de forma a poderem ler a partir da 3ª nota, pedindo ainda aos alunos para que experimentassem de acordo com esta explicação. Antes de passar a obra na íntegra e sem paragens, o professor refere algumas indicações para o concerto, exemplificando a sua própria entrada e posterior reação da orquestra ao levantar-se, tal como os alunos deverem adotar uma postura de execução nos seus instrumentos ao levantar os braços para dar início à obra. Após passar a obra trabalhada, repete a parte final, sugerindo novamente que a orquestra cante e diga o nome das notas desta última parte, tocando-a a seguir. No final deste trabalho, o professor refere que conseguem tocar melhor esta peça, referindo ser necessário um estudo individual e que irão tocar esta obra no concerto que irão realizar.

De seguida, o professor pede a uma aluna que leia o plano para o concerto do dia 14 de janeiro, com todas as indicações necessárias para a realização do concerto, desde horário de ensaios e para o concerto, indumentária a utilizar, bem como o repertório que irá ser interpretado, tendo sido distribuído este plano por todos os alunos, abrindo um pequeno espaço para o esclarecimento de dúvidas. Este esclarecimento também serviu para explicar como farão a entrada para o concerto, pedindo ao oboé para dar a nota de afinação para as madeiras e para os metais (lá e sib respetivamente), onde o concertino da orquestra estará de pé a tocar, afinando assim a orquestra e entrando de seguida o professor.

Por fim, o professor passa as obras para o concerto, iniciando pela obra *Banuwa*, de Jerry Frazier, interrompendo-a a meio, referindo que os percussionistas estavam apenas a olhar para as suas partituras e não estavam a prestar a devida atenção ao que o maestro estava a dirigir, oscilando assim o ritmo e perdendo a noção rítmica. Após repetirem a peça, interpretaram de seguida a obra trabalhada no início da aula, aproveitando para corrigir a postura de alguns alunos da orquestra, tendo interpretado, por fim, a peça *Etowah*, de Brian Bromages, sendo que o professor pediu para repetirem uma secção intermediária da obra, corrigindo alguns aspetos de dinâmica e ritmo, que por vezes não estavam corretos. Sem tempo para mais, salienta novamente que devem efetuar um estudo individual e deseja uma continuação de uma boa semana.

Observação da Prática Educativa - Ano letivo 2019 | 2020: Aula 10

Estagiário: Valter Ponte	Disciplina: Coletivo	Ano/Turma: Básico / Naípe de Madeiras
Escola Professor: Conservatório de Música do Porto Anabela Araújo	Nº de aula: 10	Data: 15/01/2020

Registo de observação diário (texto descritivo, crítico e reflexivo)

De forma a iniciar a aula, a professora Anabela fez um balanço referente ao concerto realizado no dia anterior, tendo dado os parabéns aos alunos pela entrega e pelo trabalho desenvolvido até então. Porém, refere que a postura em palco deve ser melhorada, nomeadamente pela forma como interagem entre si, revelando que um pré concerto é um momento muito importante na performance e que devem estar concentrados e sem destabilizar os colegas, tal como deve acontecer nas aulas de naípe.

Após esta reflexão, a professora inicia o aquecimento para a presente aula, adotando a escala de si bemol de efeito real como escala a trabalhar, sendo que os alunos tocam quatro tempos a cada nota e numa oitava. Seguidamente, os alunos executam o mesmo exercício em semínimas, onde a professora vai corrigindo a postura a alguns alunos no decorrer dos exercícios, tendo de seguida substituído as semínimas por colcheia com ponto e duas semicolcheias, à medida que vai estalando os dedos e dirige as madeiras, mantendo assim a pulsação. Tendo efetuado a afinação individual e por naípes, inclusive entre os diferentes naípes, a professora volta a repetir a mensagem inicial aos alunos que chegaram mais atrasados, reforçando a ideia de ser necessário uma melhor postura e atitude.

De forma a dar continuidade aos ensaios de naípe, a professora pede aos alunos para colocarem a nova peça para uma breve leitura, nomeadamente *An Old-fashioned American School*, de Barry East. Após uma leitura dos primeiros dez compassos, a professora pede para os alunos acentuarem as notas que estão indicadas com acentuações, isto porque não se estava a fazer sentir como deveria, tendo igualmente pedido para as colcheias seguintes serem numa dinâmica inferior às notas acentuadas, por forma a se fazer sentir uma maior diferença. No 4º compasso, refere ser necessário iniciar numa dinâmica piano, por forma a que o consecutivo crescendo faça sentido, isto à medida que ia corrigindo alguma leitura menos conseguida por parte dos alunos. Antes de repetir toda esta primeira secção, a professora alerta os alunos, em jeito de recapitulação, para terem atenção às acentuações, notas curtas e para efetuarem as dinâmicas trabalhadas. A partir do compasso dez, a professora volta a pedir aos alunos que continham a melodia para acentuarem ainda mais as semínimas, de forma a dar o

caráter pretendido à peça em questão, sendo que no compasso dezanove altera-se, pedindo para adotarem um lado mais lírico inerente à peça e para tocarem um pouco mais piano e ligeiramente mais contido. Seguidamente, e de forma a finalizar, faz a leitura por naipes até ao compasso 27, tendo feito toda esta secção sem paragens, sendo que no final, refere que necessitam de continuar com o trabalho que efetuaram nesta aula em casa, sempre sem esquecer as acentuações e as diferenças de intensidade e dinâmicas. Sem mais tempo, deu por terminada a aula.

Observação da Prática Educativa - Ano letivo 2019 | 2020: Aula 11

Estagiário: Valter Ponte	Disciplina: Coletivo	Ano/Turma: Básico / Naípe de Madeiras
Escola Professor: Conservatório de Música do Porto Anabela Araújo	Nº de aula: 11	Data: 22/01/2020

Registo de observação diário (texto descritivo, crítico e reflexivo)

Esta aula foi ministrada por uma colega estagiária do curso de clarinete da Universidade do Minho, de forma a dar seguimento ao seu plano de estágio. De forma a iniciar a aula, a professora Renata Niza pediu às madeiras a escala de si bemol de efeito real, com o ritmo de duas semínimas e uma mínima, apenas numa oitava, alterando o ritmo posteriormente, adotando alguns ritmos utilizados na peça que iriam ver no ensaio de hoje. De notar que a professora ia alternando entre esta estratégia e cantando, tendo de seguida os alunos repetido a cantar de igual forma. Seguidamente, a professora efetua um breve momento de afinação individualmente, retificando, de seguida, por naipes, sendo que, aquando da nota de afinação geral para todas as madeiras, produz gestos de crescendo e diminuendo, ambientando, assim, os alunos à sua direção utilizada, estando os alunos prontos para trabalharem a peça delineada para esta aula, nomeadamente o segundo e terceiro andamentos da obra *An Old-fashioned American School*, de Barry East. Após verificar a leitura dos quatro primeiros compassos, revê algumas notas trocadas nos naipes dos saxofones, fagotes e clarinetes, salientando que a melodia tocada pelos saxofones é a mais importante, referindo a necessidade de os colegas escutarem este naípe, pedindo para os restantes tocarem uma dinâmica abaixo. Seguindo com a leitura do andamento, adota a mesma estratégia utilizada nos compassos anteriores, pedindo aos naipes de oboés e flautas para cantarem o ritmo e as notas que estavam escritas, isto a partir do compasso sete. A professora insiste na necessidade de se fazerem escutar os

crescendos e diminuendos ao longo deste curto andamento, regressando ao início e efetuando uma passagem geral sem paragens.

No terceiro andamento, indica que todas as madeiras iniciam este andamento apenas no compasso cinco, dirigindo-os e pedindo para os alunos contarem, de forma a habituarem-se aos ensaios da orquestra na sua totalidade. A partir do compasso nove deste andamento, verificou a leitura dos naipes de clarinetes, fagotes e flautas, introduzindo posteriormente os restantes naipes, tendo também aproveitado para corrigir algumas questões de postura. A partir do compasso dezassete, efetua uma leitura mais lenta, pedindo aos alunos para cantarem o ritmo e as notas, numa tentativa de interiorização do que está escrito. Após este exercício teve de dar por terminada a aula, a fim dos alunos efetuarem o ensaio tutti.

Observação da Prática Educativa - Ano letivo 2019 | 2020: Aula 12

Estagiário: Valter Ponte	Disciplina: Coletivo	Ano/Turma: Básico / Naípe de Madeiras
Escola Professor: Conservatório de Música do Porto Anabela Araújo	Nº de aula: 12	Data: 29/01/2020

Registo de observação diário (texto descritivo, crítico e reflexivo)

Esta aula foi ministrada pela estagiária da Universidade do Minho Laura Inês Almeida, no âmbito do plano de estágio que está a realizar no Conservatório do Porto. A aula foi efetuada na sala Piano/Bar, tendo sido necessário uma organização da sala de aula. De seguida, a professora escolheu a escala de mi bemol de efeito real para um breve aquecimento, lembrando aos alunos de instrumentos transpositores a nota que iniciava a escala, indicando que queria esta escala tocada em quatro tempos em cada nota, apenas numa oitava. Após este exercício, a professora explicou que iria efetuar um exercício com base em “ti” e “tá”, sendo que a primeira sílaba seriam colcheias e a segunda seriam semicolcheias. Efetuou várias alterações rítmicas, tendo cantado e, de seguida, os alunos repetiam o exercício, ora nos seus instrumentos ou a cantar, por indicação da professora.

Seguidamente, a professora efetua a afinação individual, em naipes e coletivamente, aproveitando de igual forma para corrigir a postura dos alunos, alertando que as costas devem permanecer direitas. Na presente aula, a peça trabalhada foi a *Sinfonia nº3*, de Tom Tucker, tendo sido abordado apenas o primeiro andamento. Como foi o primeiro contato dos alunos com esta obra, esta aula incidiu essencialmente em verificação da leitura dos alunos, tendo a

professora insistido, na parte inicial, com os naipes de clarinetes, oboés, saxofones e flautas, explicando que nesta fase a melodia principal passa por estes instrumentos. Seguidamente, efetua uma leitura mais abrangente entre os clarinetes e fagotes, revelando que estavam num bom caminho, sendo que realizou a leitura deste andamento até ao compasso 21. Sem mais tempo, deu por finalizada esta aula e encaminhou os alunos para o ensaio tutti.

Observação da Prática Educativa - Ano letivo 2019 | 2020: Aula 14

Estagiário: Valter Ponte	Disciplina: Coletivo	Ano/Turma: Básico / Naípe de Madeiras
Escola Professor: Conservatório de Música do Porto Anabela Araújo	Nº de aula: 14	Data: 12/02/2020

Registo de observação diário (texto descritivo, crítico e reflexivo)

Nesta aula, a professora Anabela deu início com um pequeno aquecimento, utilizando a escala de mi bemol de efeito real, sendo que os alunos tocavam quatro tempos em cada nota, numa oitava. Tendo utilizado a mesma escala, alterando a unidade de tempo de semibreve para semínimas, optou por utilizar o arpejo da mesma escala, regressando às semibreves em cada nota, tendo posteriormente pedido aos alunos para articular através de uma colcheia e duas semicolcheias.

De seguida, a professora efetuou um breve momento de afinação individual, tendo no entanto explicado que os alunos necessitam de ter um pouco mais de sensibilidade em relação à afinação, na medida em que têm de pensar na nota a tocar antes sequer de a executar, tendo verificado inicialmente um a um e posteriormente por naipes. Antes de iniciar a obra pretendida para esta aula, a *Sinfonia nº3*, de Tom Tucker, refere que a tonalidade em que efetuaram o aquecimento é a mesma utilizada pelo compositor desta obra, por forma a se sentirem familiarizados com a peça. Ao passar metade do primeiro andamento, faz uma verificação individual da introdução, insistindo com o naípe de oboés, por terem a melodia principal, introduzindo os restantes naipes. À medida que avançam no andamento, vai verificando a leitura dos vários naipes, corrigindo aspetos menos bem conseguidos, cruzando os diferentes naipes presentes na aula. Ao chegar ao compasso 29, a professora refere que esta secção é igual à que inicia no compasso cinco, referindo que a dificuldade encontrada ser menor, por já terem tocado nesta peça, alertando na mesma para o equilíbrio entre as diferentes vozes, tendo pedido aos clarinetes para tocarem um pouco menos por estarem a acompanhar a melodia principal.

Tendo chegado ao final, opta por insistir nos últimos cinco compassos com os naipes de oboés e saxofones, verificando individualmente. Nos últimos três compassos, reduz o andamento de forma a acertar a leitura, tendo acelerado aos poucos até ao andamento indicado. De forma a finalizar a aula, faz todo este andamento, salientando ser importante assinalarem as repetições, de forma a não se esquecerem. Sem tempo para mais, deu assim terminada mais uma aula.

Observação da Prática Educativa - Ano letivo 2019 | 2020: Aula 15

Estagiário: Valter Ponte	Disciplina: Coletivo	Ano/Turma: Básico / Naípe de Madeiras
Escola Professor: Conservatório de Música do Porto Anabela Araújo	Nº de aula: 15	Data: 19/02/2020

Registo de observação diário (texto descritivo, crítico e reflexivo)

Por indicação do titular da orquestra de sopros, Avelino Ramos, esta aula foi lecionada pelo próprio, tendo efetuado ensaio tutti. Após uma breve organização de sala de aula, o professor pede para os alunos interpretarem o terceiro andamento da *Sinfonia nº3*, de Tom Tucker. Após verificar alguma dificuldade de um aluno dos tímpanos a afinar o instrumento, o professor opta por utilizar o afinador, sendo que o aparelho produzia a nota e o aluno corrigia auditivamente, de modo a que o aluno consiga se aproximar auditivamente da afinação pretendida. Após uma leitura geral de todo o andamento, o professor alerta para que os alunos tenham mais atenção na contagem dos compassos de espera, fazendo com que os alunos se mantenham atentos à obra. Uma vez que, na parte final deste andamento, sentiu que alguns alunos estavam a tocar no local errado, recomeça do compasso 43 e explica como irá dirigir, para que todos consigam tocar ao mesmo tempo. No final, esclarece algumas dúvidas dos alunos e pede para que tenham mais atenção aos valores das figuras que vão surgindo ao longo do andamento. Efetua novamente esta secção, desta vez por naipes, corrigindo as partes menos conseguidas, tendo demonstrado um reforço positivo aos fagotes, trombone e eufónio, referindo que “estava muito bem”, tendo gostado da sonoridade produzida por estes. Com os naipes de clarinetes e trompas, o professor opta por sair do púlpito e aproximar-se dos alunos, dirigindo mais próximo deles e cativando a atenção destes, insistindo para os alunos perderem o receio de tocar as duas primeiras notas da frase desta secção.

De seguida, o professor ensaia o segundo andamento desta mesma sinfonia, efetuando uma passagem geral e, à medida que vão avançando, vai retificando alguns problemas de leitura dos

alunos. No final, utiliza novamente o afinador e aplica a mesma metodologia anteriormente utilizada com o aluno de percussão, tendo os alunos afinado individualmente pela nota emitida do afinador e aproveitado para uma breve correção de postura.

Para finalizar a aula, o professor opta por uma passagem geral na sinfonia, pedindo para tocarem o primeiro andamento, tendo solicitado inicialmente para contarem os tempos que ele próprio está a dirigir, tendo os alunos tocado posteriormente. No segundo andamento, faz uma breve paragem a meio do andamento para retificar os naipes de clarinetes e saxofones respetivamente, nomeadamente em relação à leitura, tendo finalizado com o terceiro e último andamento, aproveitando o tempo restante para esclarecer várias dúvidas existentes. Deu por finalizada a aula, desejando uma continuação de um bom trabalho.

Observação da Prática Educativa - Ano letivo 2019 | 2020: Aula 16

Estagiário: Valter Ponte	Disciplina: Coletivo	Ano/Turma: Básico / Naípe de Madeiras
Escola Professor: Conservatório de Música do Porto Anabela Araújo	Nº de aula: 16	Data: 04/03/2020

Registo de observação diário (texto descritivo, crítico e reflexivo)

De forma a dar início a esta aula e após uma organização de sala de aula, a professora indicou que irão trabalhar o segundo e terceiro andamentos da *Sinfonia nº3*, de Tom Tucker. Seguidamente, a professora decidiu efetuar um breve aquecimento com a tonalidade utilizada na obra, nomeadamente mi bemol de efeito real, tendo cada nota quatro tempos e apenas numa oitava. Na segunda parte do aquecimento, a professora pede para efetuar a mesma escala em semínimas, alertando que irá pedir aos alunos para tocarem em colcheias a meio do exercício, sendo uma forma de manter os alunos atentos à sua direção e à atividade em questão.

Após uma breve afinação individual, em naipes e coletiva, iniciam o segundo andamento da sinfonia, referindo que a melodia inicial centrada nos clarinetes e saxofones está incorreta, tendo corrigido a parte rítmica menos bem conseguida entre os diferentes naipes, alertando para não acelerarem o tempo e terem atenção à sua direção. Posteriormente, a melodia passa para as flautas e oboés, sendo que os clarinetes e saxofones têm uma resposta à melodia principal, resposta esta que Anabela Araújo considera ser importante e que está a surgir atrasadamente, efetuando várias vezes esta secção, de forma a que o problema seja corrigido e que os alunos se sintam confiantes. Como tal, refere ainda que é muito importante escutar o que os restantes

colegas estão a tocar, por servir de referência nas entradas e para se localizarem com mais facilidade na obra, tendo, de seguida, passado todo o andamento. Após a verificação de algumas incorreções na anacruse para o compasso 21, secção intermediária do andamento, regressa justamente à mesma secção, explicando aos saxofones que o problema é exatamente o mesmo que no início, tendo trabalhado a mesma e alertando para que olhem para os seus gestos a dirigir, porque irá efetuar o gesto de entrada, de forma a auxiliar os alunos em questão. Pede ainda para assinalarem a entrada que estão a falhar, sendo uma opção para se recordarem e de tocarem no local correto, sendo que na dúvida, fala para escutarem o naipe de clarinetes.

Tendo interpretado todo o andamento sem paragens, corrige algumas passagens menos bem conseguidas e segue para o terceiro andamento desta sinfonia, efetuando uma breve leitura, num ritmo calmo, tendo a docente aumentado progressivamente o ritmo, pedindo logo na parte inicial aos fagotes para irem decrescendo até entrar a melodia principal, mantendo-se numa dinâmica abaixo a esta. Sem tempo para mais, despede-se dos alunos, tendo iniciado de seguida o ensaio tutti.

Anexo IV: Entrevista a Rafael Carvalho – 28/02/2020

Qual foi o teu primeiro contacto com a música em geral, aquele que te recordas?

Quando era pequenininho a minha mãe sempre cantou pela casa, o primeiro contato com música sempre foi esse, nem rádio tínhamos. Depois acabamos por ter, mas antes disso acho que nós não tínhamos em casa naquela altura. O primeiro contacto com a música foi com a minha mãe a cantar os fados da Amália. A minha mãe é aquela pessoa que vai para a terra trabalhar e canta. O primeiro contato com a música vem daí. E depois, já teria uns dez ou onze anos, o meu pai comprou um violão. Ele tocava violão quando era novo, depois emigrou para o Canadá, violão ficou e deixou de tocar, naquele tempo era assim. Atualmente não sei como isso era possível, pelo menos para mim, mas isso acontecia com frequência. Existe imensa gente na Ribeira Quente que eram assim, pessoas que conheço que falam: "Ah, já toquei, mas depois emigrei e não toquei mais", ou "toquei na tropa e o violão ficou".

O meu pai, então, ao fim de não sei quantos anos de nunca mais ter pegado num violão, comprou um violão. E por isso comecei também a ter outro contato: era quando apagava a luz, ele ia buscar o violão e tocava (risos). Tocava o que ele sabia tocar, quatro ou cinco coisas e em pequenino era mais a minha mãe a cantar. Depois íamos para a missa e toda a gente cantava as músicas.

E na viola da terra? Qual foi o primeiro contato?

O primeiro contacto com a viola nem sequer sabia que era uma viola da terra.

Não sabias o que era?

Não, é uma coisa que nós, atualmente, falamos muito, mas não se sabia. Primeiro, porque chamamos viola e os antigos chamavam a viola, sempre se chamou viola, a distinção de instrumentos vem muito depois disso, mas os antigos a chamavam assim.

Pelo Natal temos uma tradição que é o peditório do menino Jesus. Faz-se em várias freguesias, é verdade, mas na Ribeira Quente possui uma característica muito forte: era a principal fonte de financiamento da Igreja. Antigamente as pessoas davam em géneros. Desde que comecei a participar, pelos 15, 16 anos, davam dinheiro. Antes disso davam em géneros e arrematava-se. A freguesia tinha tantas casas que se dividiam em dois grupos: um por um lado da freguesia, outro por outro lado da freguesia, sendo que o grupo normalmente era constituído por duas violas da Terra e os ferrinhos (tinha de ter ferrinhos), uma guitarra portuguesa e, às vezes, um violão, sendo que era

o que menos havia, onde o meu pai tocava quando era novo, depois foi para o Canadá, para a tropa e nunca mais tocou.

E o meu primeiro contato é que chegava aquele dia 25 ou 26, lá passava aquele grupo, com 10 velhotes, onde um deles levava o menino e o grupo improvisava quadras, sendo que a dianteira vai repetindo as quadras e, por fim, os tocadores, que eram sempre os quatro/cinco velhotes, senhores de 60 e tal anos da freguesia. Para mim eram dos melhores dias do ano, porque era uma visita em casa com música. Isso não acontecia, não era habitual acontecer. O meu primeiro contato com a viola da terra foi esse. Chegavam lá, tocavam, entravam, improvisavam, pediam dinheiro para a Igreja através do improviso e foi este o primeiro contacto, mas não sabia que era uma viola da terra, sabia que era uma viola.

E com que aprendeste a tocar e quando é que iniciaste os estudos?

Depois então, com 12 anos, pedimos ao meu pai para nos ensinar violão. No caso do violão porque sabia os acordes, mas não sabia os nomes dos acordes, porque no popular se diz muito da seguinte forma: é a primeira, a terceira ou tom de dó. O tom do menino era dó ou o tom do fado corrido que é Ré. Ninguém diz que é Ré, ninguém diz que é Dó, ninguém é Sol, tu sabes e pronto, aprendes. E o meu pai que sabia cinco ou seis acordes e posições (nem chamávamos acordes), aprendemos com ele, pedimos para nos ensinar violão, tinha doze anos, em conjunto com o meu irmão. E ele lá foi ensinando umas coisinhas, com um ensinamento mais antigo:

"Já te ensinei uma vez, porque é que ainda não percebeste?" (risos)

Quando ele não estava, tentávamos "apanhar" por nós e andávamos em redor do violão. Nós tínhamos esse entusiasmo. Depois, abriu o grupo folclórico da freguesia, acabando por ser a grande catapulta de atividades na freguesia. Havia uma atividade através de fundos comunitários que se chamava "New Opportunities for Women" (projeto NOW), onde as mulheres estiveram a aprender (por ser uma freguesia piscatória e as mulheres quase todas eram domésticas) a fazer bordados de escamas de peixe, de forma a fazer artesanato. A minha mãe também esteve lá, muitas mulheres da freguesia estiveram e depois o Grupo Folclórico surgiu de uma iniciativa disto, onde criou-se estatutos e atualmente funciona muito bem. Obviamente, chegavam os ensaios no folclore às sextas feiras, tentavam buscar um ou dois tocadores e vinha o senhor Carlos Quental que era o maestro (foi professor de viola no ano a seguir), vinha com os seus alunos da Povoação, porque lá dava aulas há muito tempo e há muitos tocadores. Já tocavam muito o Pedro Amaral, o Mário Resendes, Rui Resendes, o senhor Herculano

no violão, pai do maestro Laurindo Araújo, que era espetacular, sabia mesmo fazer aqueles baixos no violão.

E ia para lá com meu pai. Tínhamos só um violão e o meu pai ia acompanhando o que sabia. Depois, quando era a que eu sabia ele dava-me o violão e tocava, ficava muito feliz, ficava a aguardar uma hora de folclore para tocar uma música. Mas adorava aquilo, era um espetáculo tocar ao pé daquela gente que sabia tocar tanto.

Então, o presidente do folclore achou necessário um curso de violas e o Senhor Quental disse: "Como já dou na Povoação, começo a dar na Ribeira Quente". Funcionava assim: a Câmara da Povoação dava transporte, faziam um projeto para a Direção Regional da Cultura apoiar um formador e o senhor Quental, como dava aulas na Povoação, vinha à Ribeira Quente. Aos 13 anos, fui para a viola da terra, porém ia para o violão, porque já tocava violão e o curso iria começar do zero de viola. E o senhor Quental é que disse: "Então o rapaz já sabe dar uns toques, vai apanhar mais depressa", porque tinha pouco tempo e já dava aulas noutros locais, só lá ia uma vez à Ribeira Quente, já tinha o curso da Povoação, dava alguns cursos cá para baixo (Concelho de Ponta Delgada)...

Tinha razão, porque se sabes tocar um instrumento de cordas, se sabes tocar violão e se passas para a viola, tens uma facilidade rapidíssima de aprender os acordes. O resto, de solar, já depende de cada um. Então acabei por ir para a viola, digo sempre isto, um bocadinho por acidente, porque se abria um curso novo e ia entrar gente nova, não era para eu ir. O senhor Quental é que disse: "Tens de ir para a viola, porque eu preciso de alguém que, o mais cedo possível, pegue no grupo, porque eu não posso vir todos os Sábados."

E assim foi, com 13 anos em 93/94, que comecei a aprender a tocar viola da terra no folclore da Ribeira Quente.

Queres falar um pouco mais do teu percurso no teu instrumento e se pudesses falar de alguns obstáculos que contraste?

Na altura, a alegria era de tocar viola e a dificuldade era não termos Youtube ou não termos gravadores para gravar o senhor Quental. O que ele dava na aula, ficava na aula. Atualmente, com o telemóvel (no Conservatório não muito porque tenho os meus vídeos todos no Youtube), às vezes tenho alunos mais velhos que me pedem para filmar com o telemóvel.

A dificuldade tecnológica existia, mas era para toda a gente, não era só para mim, portanto, acho que nem sentia essa dificuldade, isto porque na altura nem sequer sabia

que isso existia. O problema era termos uma aula uma vez por semana. O que aprendias, aprendias quatro passagens, claro que te esquecias, porque era tudo por imitação. Estávamos numa semana novamente à espera para apanhar o resto, mas ia-se ensinando entre nós. No ano seguinte o senhor Quental esteve só seis meses lá (Ribeira Quente).

E depois chegou a uma altura em que diz para me desenrascar, mas no bom sentido. Tive de assumir a parte do solar e comecei a solar algumas modas, aprendendo uns com os outros e no ano a seguir, como ele adoeceu, comecei a dar aulas. O meu pai começou a ensinar violão (tinha estado a aprender com o senhor Herculano), no ano a seguir começou a dar violão e comecei a dar viola. Portante, na altura tinha 15 anos e comecei a dar aulas, por necessidade, mais uma vez. Eu não sabia muito, mas sabia mais que os outros.

Com o passar dos anos a dificuldade foi, de facto, ser da Ribeira Quente.

Quando é que nós aprendíamos mais? Porque nós tínhamos uma característica como tocadores: éramos todos malta nova. Apesar de ter o meu pai que era mais velho e o senhor Guilherme, o tocador mais antigo da freguesia vivo que tocava viola, era o mais antigo, com 50 e tal anos... Os outros tinham falecido e a dificuldade era aprender outras coisas. Porém, o ensaio do Folclore era às 8 e aparecíamos às 7 para podermos tocar. Depois houve uma altura em que todos os Domingos iam lá para casa e tocávamos. E a malta queria ir, queríamos tocar.

A partir de determinada altura começamos, de facto, a ter alguma dificuldade, não só na viola da terra, mas também estava a tocar violão, estava sempre a tentar aprender coisas. Por estarmos na Ribeira Quente, ir a um festival de folclore em Ponta Delgada era a melhor atuação do ano, era ir ao Festival Folclórico da Relva. O que fazíamos eram os Impérios do Espírito Santo, alguma atuação que pudesse acontecer na Povoação ou em Água Retorta, no Festival de Folclore e aí tentávamos apanhar os pontos dos outros tocadores de viola... Era uma dificuldade, primeiro não ter ninguém para me ensinar, mais do que eu já sabia naquela altura e por isso existia esta barreira física, ao contrário de hoje em dia. Continua a existir, mas consegues ultrapassar de certa forma, pronto, tive essa dificuldade. Fui ensinando o que sabia, mas íamos tocando em conjunto.

Em 1997, o Sr. Miguel lança o seu CD (Miguel Braga Pimentel, que é o nosso grande mestre ainda vivo), lançou seu CD "Sonhos de Outrora". E neste CD são 20 peças/modas instrumentais. E fui "quebrar a cabeça" para tentar tirar as músicas. Posso

dizer que metade não consegui, não tinha o conhecimento do instrumento para conseguir aprender. Fui aprendendo sozinho.

Enquanto estive na Ribeira Quente fui ensinando a outros, éramos todos gente nova, de 16,17, 18 anos.... Tivemos uma altura em que chegávamos a ser doze tocadores em palco, com 6 ou 7 violas na mão. Era uma coisa que, para nós, era um fenómeno. Na década antes de nós, se houvesse um grupo de rock na freguesia, era o grupo mais fixe, mas nós éramos os fixes da freguesia a tocar folclore.

Quando começavam os Impérios do Espírito Santo convidavam-nos para as pensões, começávamos a aparecer com malta nova a tocar. E depois também tivemos um conjunto de rock, três amigos num grupo de Rock, essas coisas todas, passamos por isso. Mas, de facto, o que eu gostava era a viola.

Depois fui para a universidade e o contato foi através do grupo folclórico da universidade, foi no meu segundo ano. Tinha entrado pessoal da Povoação que tocava viola e o grupo revitalizou-se. O grupo existia oficialmente, mas nesses anos todos tinha feito poucos concertos, havia poucos tocadores. Ora, quando entrou aquela malta toda da Ribeira Quente (era Ribeira Quente e Povoação), que éramos todos amigos, entramos todos para tocar, outros para dançar e o grupo da universidade começou a ter violas. Isso foi bom porquê? Devido às tunas. Eu nunca estive numa. O meu irmão pertenceu e tive outros amigos que pertenceram, onde começávamos a aprender as músicas dos Tunídeos ou da TAUA, aprendendo a tocar outras coisas.

Era um desafio: tocar também o que os outros tocavam, na viola, mas sempre com algumas limitações de conhecimentos técnicos, conhecimentos teóricos, principalmente. E depois disso, também transcrever muito. Uma das minhas referências é Carlos Paredes. Na altura eram cassetes e até estraguei a fita a tirar os "Verdes Anos". Atualmente já tenho uma versão que considero razoável, mas na altura tocava os verdes anos à minha maneira, mas cada vez tenho melhorado. Toco muitas peças de Carlos Paredes, fomos transcrevendo. As do Senhor Miguel fui ganhando mais conhecimento. Portanto, sobre o percurso foi um bocadinho isso.

Depois disso, trabalhei com o professor Ricardo Melo na Escola de Violas de Ponta Delgada no INATEL, onde ele estava a trabalhar por partitura, estava a começar. Foi o primeiro contato que tive de como se trabalhava com partitura. Tentei compreender como é que funcionava a partir daí, na Ribeira Quente, comecei a utilizar com os meus alunos. Ia mantendo algumas aulas na Ribeira Quente durante seis meses. Depois também comecei a trabalhar, apesar de ir tocando no grupo de Violas da Ribeira Quente, Grupo de Foliões da R. Quente, com o grupo folclórico toquei sempre, até os

meus 25, 28 anos, mas depois a trabalhar, a viola ficou um pouco apenas nessas situações. Dizer que tentei melhorar e profissionalizar um pouco mais, não. Tocava o que era preciso para o dia a dia, porque estava a trabalhar e estávamos em Ponta Delgada. Estávamos a estudar, a trabalhar, apenas vínhamos aos fins de semana à Ribeira Quente.

Só para contextualizar, não fazias vida da viola, ou seja, não fazias da viola da terra emprego, ou seja, não eras professor. Atualmente és professor do Conservatório, mas na altura não o eras.

Não, na altura só dava aulas de viola da terra na Ribeira Quente em part-time, nos cursos de seis meses patrocinados pela Direção Regional da Cultura, pagando um valor simbólico. É uma bonificação que ajuda sempre, mas não me permitia viver disso. Até aos 28 anos trabalhei como escriturário, trabalhei num banco e em part-time aqui a dar uns cursos de viola. Fui sempre fazendo isto em paralelo e com 26 anos entrei para o conservatório como aluno, apenas em formação musical. Fui me inscrever porque era uma coisa que queria fazer há muito e porque estava a dar aulas na Academia da Povoação, apenas um dia por semana, cinco horas. Era um part-time, não me permitia viver disto, onde estive dois anos. Depois vim para o Conservatório e faltava a componente teórica. E então vim para o Conservatório com 26 anos e depois só com 28 que é que comecei como professor no Conservatório. Fui sempre fazendo formação musical, conseguindo realizar dois anos em um. E depois comecei a dar aulas cá (no Conservatório), mas só tinha 7 horas e ainda um dia de aulas na Academia da Povoação, trabalhava como escriturário. Mas estava muito infeliz e deprimido da minha vida. Isso tenho de dizer e demiti-me. Já estava efetivo como escriturário e demiti-me para vir para cá (Conservatório) porque a minha esposa estava a trabalhar e assim conseguia pagar as contas (risos).

Se foi uma coisa que devia ter feito? Provavelmente não (risos), porque podia ter corrido tudo muito mal, mas eu acreditei que era o que queria era a viola, eu estava a investir na viola e precisava mesmo de ter tempo para a viola. Então, como tinha a Academia da Povoação, tinha um curso na Ribeira Quente, um na Fajã (eram coisas esporádicas) e iria começar a ter sete horas no Conservatório, o que não é muito financeiramente. Mas deixei mesmo o trabalho que tinha para vir para cá. Portanto, desde 2008 que o faço a tempo inteiro até ser professor de viola, mas só tive horário completo três anos depois. Mas durante três anos estive assim: Academia da Povoação, uns trocos daqui outros dali e a minha esposa a segurar a renda da casa. (risos)

Segundo dados recolhidos, o número de alunos no Conservatório foi variando até ao ano letivo 2012/2013. Desde então, o número tem aumentado?

Não, porque a lei apenas permite que tenha apenas 14 alunos, devido às 22h semanais letivas. Portanto, são 14 aulas individuais, mais 6 aulas partilhadas e anexando a classe de conjunto, 2, fazendo um total de 22h.

Já tinhas falado de alguns nomes de referência, mas tens alguma pessoa ou algumas pessoas em especial que te tivessem influenciado no teu percurso?

Sim, primeiro o professor Carlos Quental (e o meu pai que me ensinou violão e que incutiu o “bichinho” para começarmos), que foi meu primeiro e único professor de viola da terra. E é, de facto, a minha grande referência, porque foi o meu primeiro professor e existe sempre um grande respeito por ele, foi a pessoa que me abriu novos horizontes. A outra referência é, de facto, Miguel de Braga Pimentel, por quem é e pelo que representa. Foi o primeiro professor no Conservatório em Curso Livre, no ano letivo de 82/83. O primeiro ano de aulas de viola da Terra em curso no Conservatório foi com ele, tendo sido professor à pelo menos oito ou nove anos neste Conservatório, nem todos consecutivos, e é nossa grande referência, pelos trabalhos editados... É uma biblioteca ainda viva da nossa viola. Também deu aulas ao meu professor, Carlos Quental. Portanto são as grandes referências que posso apontar.

Já que estávamos na parte dos professores, fala-me um pouco sobre as características da viola, de uma forma geral.

A viola da terra é uma viola de arame, pertence a uma família de várias violas portuguesas, sejam chamadas violas ou violas de mão. Inicialmente, a família das violas de mão era designada desta forma pela sua portabilidade. Os nomes sempre foram simples. Os antigos chamavam viola, depois começou-se a diferenciar por viola de arame, porque as cordas eram de arame (hoje já temos outras qualidades de cordas) E depois, com o decorrer do tempo, para melhor identificá-las por regiões, alguns estudiosos decidiram dar nomes às violas. A nossa chama-se viola da terra, tem doze cordas ou quinze cordas, sendo a mais comum a viola de doze cordas, existindo em praticamente todas as nossas ilhas.

No caso da ilha Terceira, temos uma viola de quinze cordas, também conhecida como viola terceirense ou viola regional, que também existe pontualmente na Graciosa, em São Jorge, mas é uma viola que é caracterizada por ser da ilha Terceira. Porém, a viola mais conhecida é a de doze cordas, mas não são doze cordas simples nem doze cordas duplas, nem são 6 ordens. São cinco ordens de cordas, que é a grande diferença: três ordens são duplas, duas ordens são triplas, fazendo assim as doze cordas. São cinco ordens, que nós chamamos de parcelas, mas o termo técnico correto são ordens, ordenando em grupos de 2-2-2-3-3. Tem a cintura acentuada, com a caixa em forma de 8, sendo uma das características das violas de arame, ter a Caixa em forma 8. Ter a escala rasa, apesar de já haver uma quantidade de instrumentos com a escala sobressaltada em relação ao tampo, a nossa escala é rasa com o tampo, o que cria problemas de afinação.

Cria problemas aos construtores, porém já existem experiências que vão sendo feitas. No caso da viola da terra de doze cordas tem, de facto, doze trastos no braço. Isso é importante porque permite-nos ter a oitava. A maior parte das violas de arame portuguesas têm apenas dez pontos na escala. A viola da terra tem 12. E depois ainda tem, em cima da caixa, normalmente até mais nove. Podem ser oito ou podem ser dez. O mais comum é ao longo de toda a escala conter 21 tastos, o que nos dá uma grande extensão de escala. Tem afinações diferentes nas várias ilhas e tem técnicas de execução diferentes. Em São Miguel e Santa Maria, também nas Flores, tocam apenas com o polegar. No Pico e Faial é muito rasgado, normalmente não ponteiam, o que não quer dizer que não haja quem ponteie, mas o mais comum nas nossas ilhas é o rasgado. Em São Jorge tem ponteadado, efetuado com o indicador e rasgado no acompanhamento, e depois temos Graciosa, Terceira principalmente, onde é muito ponteadado com o indicador, com muitos floreados que nós conhecemos, com muito ornamentos. E tem a característica de ter os dois corações no tampo. Essa é a grande característica. No caso da ilha Terceira a abertura é circular, porque é a viola de quinze cordas. No caso das restantes ilhas, a viola comum é a viola de dois corações, por isso a viola da terra é conhecida como "viola da terra", "viola de arame", "viola de dois corações", "viola açoriana" ou "viola regional". O mais comum é "Viola da Terra" ou "viola de dois corações".

Eu ia pedir para falares sobre as diferentes ilhas e a forma de tocar, mas já respondeste. Sei que já tens alguns CDs editados e gostava que me falasses um pouco sobre eles.

Continuando pelo percurso, porque foi um pouco isso... Quando entrei para o Conservatório 2008/2009 como professor, a dificuldade que encontrei foi a estruturação do curso que estava oficializada, não estava estruturado e isso foi uma dificuldade muito grande. O curso básico estava legislado. A viola incorporou em 82/83 o Conservatório, em Curso Livre. Em 2004/2005 passa a estar oficializado até ao curso básico, legalizado e oficializado como qualquer outro instrumento, devido à autonomia administrativa dos Açores ao nível dos conteúdos programáticos na Educação, portanto, a Secretaria Regional da Educação e Cultura tem estes poderes para o nível dos cursos básicos, não só de música, poder ter os seus próprios programas. A viola estava oficializada, mas não estava estruturada e portanto, foi preciso criar um curso, estruturar por níveis: o básico, os quatro anos de iniciação e os cinco anos do curso básico. Isto obrigou-me a pesquisar material.

Ao longo dos anos tinha começado também a compor as algumas coisas. Fui participando em encontros de violas quando, em 2009, participo no primeiro encontro de violas de arame portuguesas no Alentejo, a convite do músico Pedro Mestre, da Viola Campaniça, juntamente com Vítor Sardinha, da viola de arame da Madeira, que era professor no Conservatório da Madeira em curso livre e com o José Barros de viola braguesa, e é o primeiro encontro de violas de arame em Portugal. Pelo menos desta geração e conhecido. Neste encontro, em 2009, fui representar os Açores, onde decorreram três dias de oficinas, com dois concertos. Vim de lá e parecia que tinha tido uma epifania, porque eles insistiram e chatearam-me que precisava ter um trabalho meu. Ter uma viola melhor. Começaram logo ali, porque a minha viola era uma viola mais velhinha, os construtores eram poucos, já não consegui apanhar o último construtor de referência de São Miguel, já tinha falecido... E mostrar o meu trabalho original sem vergonhas, porque eu tinha muita vergonha.

Em 2010 esse encontro vem cá. Uma das palestras foi cá no auditório do Conservatório, os meus alunos tocaram, participaram, eram alunos de 10, 11, 12 anos, mas participaram, tocaram, sentiram-se bastante integrados e foi também para eles uma experiência espetacular. Nesse encontro também veio o Chico Lobo com Viola Caipira do Brasil. Esse encontro vem cá eles insistiram e disseram: a única forma que tu tens ou se queres, de facto, ser reconhecido também artisticamente e não só como professor, é teres um CD. Em 2010, quando estiveram cá em julho, foram-se embora e todos mesmo deram-me na cabeça, porque todos tinham os seus trabalhos editados e eu não tinha. Entre 2009 e 2010, entre o primeiro e o segundo encontro, o que nós fizemos cá foi começar a juntar várias escolas. No ano seguinte já conseguimos uma orquestra de jovens... Eu vim de lá com uma visão completamente diferente, onde percebi duas

coisas: as dificuldades que tenho cá são as mesmas que eles tinham. Se existe falta de interesse, se há falta de apoios, se há falta de alunos novos (nós até cá temos uma percentagem de adultos novos excelente).

Os meus colegas da campaniça também, mas eu tenho colegas da beiroa e da braguesa que relatam que só têm alunos velhos e gente reformada, o que é bom! E também tenho, é excelente, mas são os novos que irão dar continuidade. Portanto, as pessoas chatearam-me e com razão, eu precisava ter uma coisa minha e então, aos poucos, fui organizando cada vez mais eventos, também participando e comecei a por cá fora alguns dos meus temas originais em público. Não foi fácil mentalmente, não é porque tecnicamente não as conseguisse tocar. É uma exposição estares a tocar viola no meio que hoje até pode aceitar muita coisa, mas há dez anos não era assim. Em dez anos, o que a viola era e o que é, é uma coisa que não tem explicação e a aceitação das pessoas é maior.

Eu comecei a pensar sobre isso e então lancei o CD em 2012, mas entre 2010/julho e 2011/novembro, fui decidindo o que queria e comecei a gravar. Este primeiro CD chama-se "Origens" e aí já tinha uma viola melhor. Assim que eu mudei de instrumento, comecei a abrir logo o leque. Nunca pensei. Quer dizer, pensas que o instrumento te está a limitar, mas o instrumento que eu tinha era tão rudimentar, com as parcelas tão fechadas, os trastes gastos, que eu não conseguia evoluir com aquele instrumento, também é uma coisa que é muito mais importante do que as pessoas pensam. Tenho alunos no 3º Grau em que digo: "começa a pensar em mudar para outra viola. Vai transformar a tua vida." Porque até pode comprar uma viola barata para o início, mas depois se queres mesmo isto, tens de investir. Eu não estou a dizer mentira nenhuma (risos).

Então eu evoluí muito e gravei o meu primeiro CD "Origens", que conta com cinco temas originais e cinco temas tradicionais. Os tradicionais com alguns arranjos meus, de viola e violão com o meu irmão e os originais a solo na viola, um deles até com percussão. E pronto, o primeiro CD foi uma apresentação. Atualmente oiço a gravação e está espetacular, mas é pela viola que eu tinha, que já era melhor, mas não é a que tenho hoje, pelo que ainda estávamos a experimentar. O som é mais rude, a interpretação também é mais rude e isto foi em 2012, mas era um trabalho que tinha de ser feito e a partir daí, Chico Lobo, José Barros, Pedro Mestre, Vítor Sardinha tinham toda a razão. Veio daí algum reconhecimento, até mesmo como professor, porque comesas a ter mais um pouco de mais credibilidade, porque fui alguém que veio para aqui com o segundo ano de formação musical, 2º grau e que começa a dar aulas de viola.

Será que podes falar um pouco sobre os outros discos que lançaste?

A partir daí achei que tinha de haver continuidade. Eu sei que posso também colocar essas coisas nas plataformas digitais, atualmente há muita coisa que já se pode fazer, o meu primeiro CD já disponibilizei no meu canal de Youtube gratuitamente, para quem quiser aceder. Mas nós ainda estamos num meio que é pequeno e não vou vender muitos CDs, é o suficiente para o pagar, mas vais tocando, as pessoas que gostam de viola querem ter um CD, as pessoas mais antigas querem ter um CD, é um cartão de visita. Vais a uma rádio, trocas com eles, trocas com outros músicos. Há muito turismo a aparecer nos Açores, toco com alguma frequência, os turistas vão adquirindo. É uma maneira de mostrar nosso trabalho e quem nós somos. E por isso o CD tem sido essa aposta, em pequenas quantidades, mas tinha de ter um trabalho contínuo. Em 2014 lanço o meu segundo CD "Paralelo 38". Chamei-o de "Paralelo 38" porque tinha algumas influências do Pico, a minha esposa é do Pico. O Paralelo 38 é a latitude que passa entre São Miguel e o Pico, para além de ter outras influências, tinha o lundum, tem uma chamarrita zaragateira, tem algumas músicas do nosso cancioneiro que tem influências de várias partes, nós sentimos mesmo, que vem de África ou que vem dos mouros. Santa Maria tem muita referência disso. Depois gravei mais alguns temas originais, um deles tem gaita de foles, foi um CD um pouco mais multicultural, se assim podemos dizer, mas sempre com três ou quatro peças só em viola tradicional. Neste "Paralelo 38" conta já com mais instrumentos, como o violoncelo, violino, gaita de foles, violão, percussão, contrabaixo e a voz numa das músicas.

Fizemos alguns concertos com estas músicas e em 2017 estão lancei o CD "Relheiras", que contém sete temas originais meus. Costumo explicar que os outros foram para a apresentação e em 2017, eu comecei a ter pessoas a me pedirem músicas. Alguns colegas meus, jornalistas da televisão, como por exemplo o genérico do "Gente Franca". O Vasco Pernes pediu-me um genérico, depois há mais um ou outro evento onde querem que toque música tradicional, mas também querem música minha. E, de um momento para o outro, havia pessoas a me pedirem música. Quando me pedem: "Vem gravar, mas o que é que queres? Músicas tuas!".

Em 2017 começaram a pedir música minha, porque as pessoas estavam a gostar da minha música. Para os meus concertos é sempre assim: mostro tradicional, mostro original e faço uma coisa combinada. Então o "Relheiras" acabou por ser, um pouco, a afirmação das músicas originais e tinha de gravá-las. Estes três eram CDs que tinham essa importância. Em 2018, lancei um CD de recolhas com 80 músicas, músicas das

ilhas todas, que chamei de "9 Ilhas, 2 Corações", devido aos dois corações da viola, a juntar às nove ilhas e era um sonho que tinha há muitos anos. Inicialmente eram 30 músicas, duas de cada ilha e depois uma ou outra da ilha de São Miguel, onde podemos encontrar mais repertório. Fui gravando, acabando por gravar 80 músicas num disco duplo. Em 2019, então gravei um CD só com 14 músicas de Natal que chamei "O Natal à Viola", porque também queria dar continuidade. E aí são CDs temáticos. Para o futuro, se tudo correr bem, daqui a dois, três anos, vou ter mais um dos meus trabalhos, voltando àquilo que as pessoas me conhecem, que são os temas originais, temas tradicionais, introduzindo o violino aqui, contrabaixo... Já tenho mais de três ou quatro músicas originais prontas a serem gravadas, que já precisavam ser gravadas, mas esse interregno foi bom porque precisava de ir fazendo outras coisas.

Em relação ao CD "Nove ilhas, Dois Corações", gostava que me falasses de algumas características a nível musical. Nem é pela questão técnica, era a questão musical, que pudesses encontrar, se calhar, nas diferentes 9 ilhas.

Este CD tem músicas das nove ilhas dos Açores. Há a característica da música de Santa Maria, como eu disse, tem uma Chamarrita Zaragateira (não gravei o Batuque, mas também o Batuque), algumas músicas que são não tonais, que não é nada frequente na nossa música tradicional, que se restringe à tonalidade e é muito quadrada, que é: tónica, dominante e subdominante. E eles vão buscar algumas passagens em que não são tão frequentes. Santa Maria tem algumas peças em tu ouves e dizes: "Ok, isto é diferente". Portanto, tinha de ter alguma coisa de Santa Maria. Em São Miguel temos o nosso Balho da Povoação, com algumas modas que também recolhi na Ribeira Quente... A Terceira tem aquela questão em que é tocado com o indicador, tive de adaptar... Mas tem muito a questão dos "Bravos", a "Charamba", mas mais "Os Bravos", que tem aquele tipo de música que poderá ter sido influenciada pela presença Filipina em Portugal. A Terceira tem muito isto, também pelos pasodobles, das touradas, tem uma quantidade de coisas onde se vê muito cadências frígias (canta um pouco a demonstrar). Acham que é devido à presença Espanhola, não se sabe, mas diz-se que o fato de a viola ter as 15 cordas, que será um híbrido entre a guitarra, das seis ordens do violão e a Viola de Arame de 12 Cordas. Mas fala-se dessa influência, na ilha Terceira e alguns temas que nós reconhecidamente encontramos nestas músicas.

Inicialmente ficaram os "Olhos Pretos", que já toda a gente conhece, não era para gravar. Depois: "Olha, se calhar então pode-se colocar, para compor". Mas o que me interessava era pôr o "Pasodoble", que tinha aprendido com um tocador da Terceira, o

Bruno Bettencourt e o professor dele. Interessava-me era por estas músicas que são muito menos conhecidas, uma “Marchinha de Carnaval” que eles tinham e colocar estas músicas com essa utilidade. Mas depois o que acontece é que vais ao Corvo, vais às Flores, também muito no Pico e Faial e o bandolim é que toca e faz a melodia. Não é a viola. Atenção: nas Flores ainda há tocadores de viola. Havia quem tocasse algumas peças mais desenvolvidas, mas atualmente está mesmo a desaparecer e quase que o bandolim é o solista e a viola só faz acordes no folclore. Mas no passado havia grandes tocadores de viola. Por isso, enquanto que em São Jorge, Graciosa consegues tirar as modas através de vídeos de Viola, quando vais ao Pico, Faial, Corvo, Flores, as modas são todas tiradas da melodia do bandolim ou de violino. Por isso, a característica dessa música é sempre um bocadinho diferente, porque a forma de tocar parecem tudo mais marchas, divides a música de maneira diferente, que não é a técnica do polegar. Tens de adaptar, mas a técnica do Bandolim vai sempre repenicar mais, vai dobrar mais as cordas e quando adaptas, tem de haver um meio termo. Mas essa é uma característica muito destas ilhas, porque é tocada pelo bandolim, sendo que no Pico e Faial, a viola só rasga, por isso acabei por gravar duas músicas "rasgadas", que me perdoem os picarotos, porque cada um tem o seu toque e tentei imitar, mas não é, de modo algum, aquilo que eles fazem. É uma imitação, mas é mais uma aproximação. Também são ilhas onde o folclore é muito, quase todo muito mexido.

Vamos agora fazer um corte para falar de outras questões, mais da tua parte de trabalho. Eu gostava de perceber de que forma é que preparas as tuas aulas e se há algum tipo de metodologia que se seja um suporte para o ensino do teu instrumento para com os teus alunos.

Por imitação é onde me sinto nas minhas "sete quintas", porque aprendi por imitação, por isso não tenho dificuldades, no sentido que já sei que (estamos sempre a melhorar e aprendemos com os alunos, há coisas que funciona com um que não funciona com outro), vamos introduzindo os acordes, vamos começando com pequenas peças nas três primeiras ordens, portanto, tenho uma metodologia que vai apresentando aos poucos, peças na escala da Viola, ao longo da extensão da escala. Começamos numa parte, eles trabalham um bocadinho, depois vamos a meio, depois mais para baixo... Depois eu começo, de facto, a ter peças mais longas. Aprendi assim com o senhor Quental, já aprendi com o senhor Miguel... Esta gente já sabia tanta coisa. Portanto, não é preciso estar inventando que já está mais do que descoberto. O sr. Quental tocava muito pouco com o dedo nº 4, o senhor Miguel também. Toca, mas tocava muito pouco.

Então temos de sistematizar o sistema de ensino: o dedo 4 existe, temos de ensinar desde o princípio.

Eu não ensinava assim, ensinava: “toca com esses dois dedos e os restantes são preguiçosos...” Não é assim. Se o dedo 4 tem de tocar, tem de tocar. Mas nós trocávamos assim muito na viola da terra e atenção que há pessoal que toca com o dedo quatro, mas para sistematizar o nível de ensino tive de ensinar. Ensinar por imitação sempre foi assim, depois vamos dando peças mais difíceis. Sempre existem pessoas que nos visitam e tento explicar sempre que a viola através de quatro ou cinco peças, tocando o "Pezinho", tocando em todos os bordões, tocando uma "Aurora", tocando uma "Mouraria", tocando um "Balho Furado" ou uma "Chamarrita", porque passa por toda a extensão da escala. Este é o nível de ensino de "ouvido". Obviamente, agora tenho alunos mais avançados, tenho de andar a estudar, a tirar peças novas (mostra as peças que retirou, que se encontrava na secretária, do presente ano), tendo mais uma listagem de espera. No conservatório, inicialmente, foi uma organização caótica, porque tive alunos de seis anos e nunca tinha dado aulas a alunos de 6 anos na minha vida. Não tens uma referência, não tens um método. Mas tinha, por exemplo, outros métodos para violino, para guitarra, que vai ensinando nota a nota, quer dizer... Se existe para violão, vamos tentar fazer para a viola da terra.

Então, em primeiro lugar, tive de arranjar muitos exercícios, folhas soltas e peças, por ter vários graus ao mesmo tempo. Os primeiros três anos foram muito confusos, porque era preciso estar sempre a criar material, mas sem conseguires ter tempo para criar uma metodologia. Quando comecei a ter material para os alunos mais novos a entrar, já tive de começar a sistematizar e aí sim, tive uma referência, principalmente de guitarra, um ou outro de violino. Fui pesquisado e fui, de facto, criando um método com partituras, que é diferente de ensinar por imitação. Por imitação sei o que consigo em três aulas, com partituras não fazia ideia. Sabia que tinha de chegar à mesma coisa ou mais. Tive de começar a pesquisar uma metodologia e ao longo de cinco anos fui juntando todo este material e apresentei o primeiro livro em 2013. Todos os anos em que não lancei CDs, lancei livros, tenho de ir alternando, não consigo fazer tudo...

Portanto, tive de fazer uma metodologia que passa por isso mesmo: ir apresentando a viola, uma nota de cada vez, exercícios só com aquela nota solta, depois acrescenta uma segunda nota, depois Sol e Lá, depois Sol-Lá-Si, depois já se começa a tocar uma música... Ensinava o "Balão do João", a "Estrelinha", o que toda a gente ensina nos seus instrumentos, tinha que ser ensinado na viola. No outro dia tive uma conversa com o músico Manuel Rocha e ele dizia: "os miúdos querem aprender o "parabéns a você" para tocarem para os amigos, isto é a maior motivação!" e no meu primeiro livro não ia

colocar, mas eles todos querem aprender e dizem: "Oh professor, tenho uma festa de anos e quero levar a viola." Ouvir também o que eles querem, coisas que eles querem conseguir tocar. Então, o primeiro livro serve para ir apresentando aos poucos para os pequeninos, como "O Balão do João", músicas infantis. Depois começar a dar a "Sapateia do Norte", a "Merceana", a "Lira", a "Rama" e começo a introduzir músicas tradicionais, mas não há músicas tradicionais pequeninas e simples só para um aluno de 6 anos poder tocar.

A partir daí e depois da viola da terra estar apresentada, a primeira posição (que era uma coisa que antes não sabia que era a primeira posição, segunda posição), depois vamos introduzindo as escalas para os alunos, com mudança de posição, sem mudança de posição, com mudança de posição novamente e o aluno vai aprendendo as notas no quinto ponto, vai para o sétimo ponto, aprende as notas dessa posição. Às vezes ensino a mesma a música nos vários pontos, porque ele já está confortável. Interessa-me é que o aluno, nestas idades, que memorize, porque é tanta coisa: é a mão direita, a mão esquerda, ler a nota... Daí memorizar. Sabes tocar esta música no segundo ponto da Viola, faço uma mudança de posição para o sétimo e aprendes a mesma.

Depois, gradualmente, vamos introduzindo os acordes, quando eles já têm a mão um bocadinho maior (dependendo do tamanho do aluno), mas no primeiro grau já coloco acordes. Posteriormente vamos fazendo escalas já com duas oitavas. Por isso, primeiro, o aluno toca as notas soltas, só depois é que começa a tocar nas cordas (ordens) triplas, porque não consegue mesmo, o dedo não tem tamanho suficiente. Antigamente só se ensinava viola da terra a alunos a partir dos 12/13, não se ensinava antes disso, a não ser a familiares. Na Ribeira Quente dizia-se que: "Antes dos doze, treze anos não vale a pena porque são muito taroucos e a mão não chega" e tinha de ter mão. Por isso, nós temos que arranjar uma metodologia para o aluno quando chega cá e tem que conseguir pressionar estas cordas, tirar som e, portanto, vai para as escalas com duas oitavas, vai depois aprender a técnica de polegar e dobrando as notas em duas ou três ou dividir essa escala, em vez de tocar uma nota simples, duas ou três (por cada nota, dar dois ou três toques com a técnica do polegar) e depois vão aprendendo, como eu disse, peças mais difíceis que já vão passando de mudanças de posição, para a segunda, passa pelo Ré no sétimo ponto, passa pelo Ré no décimo ponto. E com o passar do tempo, vou aumentando a dificuldade, ou com peças tradicionais de viola da terra (que ainda tenho muitas para transcrever e felizmente há muito repertório solista extremamente difícil) e depois com muitas transcrições que têm de ser feitas como referi antes: Carlos Paredes, muitas peças da guitarra portuguesa solista. Não estou falando do fado, que há muitos fados de guitarra portuguesa solista. Peças da guitarra clássica,

peças de violino, temos peças do Piazzolla, depois temos o "Tico-tico" e essas coisas já tocamos na viola há alguns anos. Estamos aperfeiçoando. O sistema não está estanque na metodologia mas é esta a minha maneira de ver as coisas.

Achas importante o ensino da viola da terra aos mais jovens e em que medida toca?

Acho imprescindível. Eu já comecei tarde, aliás, se viesse aos 12 anos para o Conservatório ou aos 13 não era aceite, isto há 20/30 anos. Tenho muitos colegas e de outros instrumentos que vieram e vinham com defeitos, e para retirar o defeito é pior e mais complicado. Eu tive uma altura, com 27/28 anos, em que tive de reaprender como tocava viola, porque os erros que tinha a tocar uma música... Cometia erros porque a técnica não estava correta, se tens os dedos corretos não te vais enganar. Podes-te enganar por alguma desatenção, nós todos nos enganamos, mas é importantíssimo eles aprenderem corretamente desde novos. Não vou dizer que ensinei mal, ensinei como se ensinava, que era saber colocar o dedo 1 e o dedo 2 e depois desenrasca-te. Atualmente custa-me ver que tinha alunos assim, quando eu tinha 16/17 anos ensinava assim e tolerava, atualmente se é com o dedo quatro, ou é ou não é. Portanto, acho que é muito importante que os miúdos comecem com 6 anos. É muito complicado, mas eles superam, tal como nos outros instrumentos e a viola teve de se adaptar e depois a evolução é muito demorada. Preferia que entrassem com 10 ou com 11 anos e começassem logo a malhar e aprendem o Livro Azul no primeiro período, porque têm de aprender... Mas faz diferença, porque tenho alunos com 9 anos que fizeram quatro anos de iniciação, chegam ao primeiro grau e limpam as partituras, têm uma leitura impressionante, têm uma outra bagagem, quer dizer... Isso para o futuro traz uma bagagem, que os outros alunos que entram depois também terão de "apanhar o comboio".

Tendo em conta o fato do instrumento ser solista e acompanhador, sentes que a Viola está integrada nos nossos dias, na atualidade musical e sem ser musical, mesmo a nível Cultural?

A viola nas nossas ilhas não ia desaparecer. Essa coisa de que vai mudar tudo ou vai desaparecer tudo, não é verdade. A Viola tocada nas nossas ilhas, nos nossos folclores (de folclores que reavivam a tradição), isto na realidade de São Miguel. Depois vamos a outras ilhas, como em São Jorge, onde todos os fins de semana existem bailes regionais, com 30/40/50 pessoas a dançar, com a viola no meio, quer dizer, essa viola

não ia desaparecer. No Pico, também "Chamarritas" todos os fins de semana, com a Viola a tocar rasgado. Não vais encontrar tantos tocadores como em São Miguel, mas se tiveres doze, dez, quinze ou vinte... Todos os fins de semana temos dois ou três a tocar viola, portanto, a Viola está integrada. Sempre esteve.

A emigração foi terrível, mas há muita gente que emigrou e que regressou na última década. Muita gente agora reformada que volta porque teve de trabalhar para outras ilhas ou países. Os estudantes que aprendem muito novos e saem das ilhas, regressam e têm a sua vida profissional e só depois de estarem estabelecidos é que podem voltar. Mas esta viola sempre esteve presente na nossa sociedade. Os "Espírito Santos" também em São Miguel, em alguns, que têm a Viola da Terra, o nosso folclore, ela sempre tocou. Uma diferença hoje é que ela sobe a palcos que antes não subia, nem sequer viam a viola como uma possibilidade de ir tocar. Não estou a dizer que isso não acontecesse pontualmente, que acontecia, porque ia um ou outro tocador pontualmente para uma sessão de poesia, para um lançamento de um livro, um Congresso... Vinha cá o Presidente da República, o Senhor Miguel foi tocar e a D. Maria Antónia cantaram para o Presidente da República... Mas isso era tão pontual, quase que era tirado a ferros. Atualmente, isto é uma situação que acontece com uma frequência enorme, recorrente mesmo. Acho que as pessoas dos municípios, das juntas e dos governos estão muito mais sensíveis para isso. Os outros artistas que têm os seus CDs, que têm os seus concertos, convidam (alguns já com relativa frequência) a viola para participar em coisas às vezes mais arrojadas. Portanto, ela tem um percurso, sempre teve, mas principalmente pelo percurso que fez nos últimos 10 ou 20 anos, permitiram mostrar esta outra vertente e esta outra vertente está a ficar bastante cimentada.

O que é que é preciso? Que é o que eu sinto... A minha aluna mais avançada foi estudar para fora, tocando de vez em quando viola na tuna. É preciso é que eles também comecem os seus próprios projetos. A minha atual aluna mais avançada toca quando eu a acompanho nas audições, vamos a eventos que solicitam à escola, congressos, várias coisas, mas vai porque eu a acompanho e não quero que isso aconteça. Quero ir com ela, sempre que possível, mas não quero que ela fique limitada sempre que não posso ir e essa parte é que nos está a faltar. Mas isso é um processo cultural, educacional e irá levar muito tempo. Eu preciso que os alunos mais avançados comecem a ter mais iniciativa e que consigam fazer as suas coisas, com qualidade, mas também que procurem, que pesquisem, que façam os seus arranjos, façam as suas transcrições, que não tenham de estar tão dependentes do professor. É isso que eu acho que tem sido uma barreira, se bem que existe um ou outro que já vai fazendo. Mas precisamos que mais alunos sintam essa vontade.

Por falar em projetos, gostava que falasses de alguns dos projetos em que tu integras com a tua viola. Sei que ao longo desta entrevista já falaste de alguns, mas fala daqueles fundamentais ou os principais onde estás integrado.

Estive com o trio "Musica Nostra" que foi fundado em 2006, com o Ricardo Melo e com a Ana Medeiros, onde tocamos praticamente em todas as ilhas dos Açores e fizemos alguns concertos com a Orquestra Regional Lira Açoriana. Isso foi qualquer coisa (para a altura, em 2008), um desafio tremendo e que trouxe uma projeção enorme, principalmente o concerto do Teatro Micaelense, que foi o grande aniversário e a viola está lá. Também tenho um projeto atual com o César Carvalho, meu irmão no violão, e com a Carolina Constância no violino, que é o "Trio Origens". Existe há quase quatro anos e estamos a gravar um CD com esta formação, que está em fase de masterização. Portanto, tem sido dos projetos principais.

Depois tenho outros, em que organizo, todos os anos, a Orquestra de Violas da Terra. Um projeto extremamente importante, onde juntamos tocadores de Viola de São Miguel, das várias escolas. Juntam-se todos em palco para tocar, juntos, independentemente da sua escola de proveniência ou de aprenderem por partitura ou de ouvido. Acho que é dos projetos mais importantes que tenho. Igualmente importante é o nosso Encontro de Violas Açorianas, reunindo tocadores de várias ilhas dos Açores e temos conseguido fazer quase anualmente, tocadores de pelo menos cinco ilhas dos Açores, em que nos juntamos numa manhã, uma tarde e uma noite, costumamos criar um espetáculo musical com tocadores de várias ilhas e isso é importante, porque aprendemos modas uns com os outros e mais uma vez, aquilo que aprendi em 2009 no Alentejo... As dificuldades existem e a única forma de ultrapassá-las é nos apoiarmos e não o contrário, porque ninguém se consegue sobressair sozinho, não vai lá chegar e se há alguma coisa que corre bem, se há algum trabalho bem feito em São Miguel, neste conservatório, que possa ser aproveitado pelo da Terceira, se o que é feito na Terceira pode ser aproveitado por São Miguel, melhor. É menos trabalho individual que é necessário fazer e aprendemos modas com tocadores de outras ilhas, trabalhando para uma causa comum e quando tocamos, motivamos as pessoas das ilhas aonde vamos fazer os concertos e criam-se coisas que, de outro modo, nunca surgiriam. E as pessoas veem, os próprios tocadores da sua ilha que sempre viram tocar a "Chamarrita" no salão e a subir ao palco onde normalmente não tocariam, porque não o fariam, não iriam procurar um auditório do concelho para tocar, porque a chamarrita tem aquela determinada função.

Nos nossos dias, estas coisas já vão acontecendo e quando vamos com as nossas violas para outros sítios, chamamos a atenção, porque foram coisas que também fomos conquistando. Falando no caso de São Miguel... Não somos o exemplo nem o motor de tudo, mas muito do que se conseguiu cá temos conseguido refazer noutros locais e as pessoas começam a valorizar mais os tocadores, reconhecem o valor do vizinho, do colega de trabalho, e estes vão acabando por conseguir algum protagonismo nos media locais, através de entrevistas na rádio ou televisão, onde a nossa música passa nestes meios e começamos a ter o respeito que merecemos.

É última questão, para finalizar. Já revelaste um pouco sobre o próximo CD, mas tens mais algum projeto que possas revelar ou que tenhas em mente fazê-lo num futuro relativamente próximo.

Sim, tenho alguns. O CD do "Trio Origens", que vai sair agora em Maio ou Junho, é a nossa grande novidade. É um CD que precisava de ser feito, porque já existíamos há quatro anos e Carolina é que nos chateou muito porque tinha que ser feito e como eu conheço os contornos da produção, porque já tinha produzido os outros e sei o trabalho que dá, precisava de algum tempo, mas acho que este CD está a ficar muito bonito, na minha opinião. O violino traz uma outra dimensão e no CD abre de outra forma e a viola fica livre para fazer respostas ao violino, ou o violino que responde à viola... Está a ficar bonito e no violão tem um papel principalmente harmónico.

Depois, tenho um projeto que já devia estar mais adiantado, que é editar um livro teórico sobre o dia da viola da terra. Escrevi vários artigos para o jornal Atlântico Expresso sobre a nossa viola, artigos soltos, sobre a viola na cantoria, a Viola no Conservatório, a viola e os foliões, falando sobre o facto da viola ter doze cordas, como se aprendia viola, essencialmente desmistificar a viola. Numa linguagem simples, mostrar que é visível, é palpável e existe, porque normalmente quando se escreve sobre a viola, vão-se buscar só coisas do passado. São crónicas que vou editar em livro, porque estão numa linguagem simples e que precisam de sair, para ser uma leitura fácil. Cada capítulo é uma página e meia e tem uma temática diferente.

Também tenho alguns temas originais que têm de ser gravados. Já tenho três ou quatro que estão praticamente prontos, sendo que um ou outro já vou experimentando tocar ao vivo. O que está pendente e não tenho problema em dizer... Como já temos um curso secundário de Viola da Terra a funcionar há dois anos, os outros alunos que frequentaram foi em regime de Curso Livre, agora a aluna mais avançada está no sétimo

grau. Já tenho mais material e preciso de atualizar. O meu primeiro livro de 2013 tem de ser atualizado, o de 2015 tem de ser atualizado e o de 2016 também. Então estou a pensar fazer um trabalho com tudo isto. Não vou atualizar cada um deles, vou é fazer um trabalho que atualize todos os livros ao mesmo tempo. Vamos fazer uma coisa com 300 ou 400 partituras para viola da terra e aí haverá um livro que vai atualizar todos os outros e acrescentar um grau de dificuldade maior para os alunos que estão atualmente no secundário.

**Anexo V: Norma oficial do Curso Básico no Conservatório,
emitida pela Secretaria Regional da Educação: Portaria n.º
27/2004 de 8 de abril**

**SECRETARIA REGIONAL
DA EDUCAÇÃO E CULTURA**

Portaria n.º 27/2004

de 8 de Abril

O ensino vocacional da música nos conservatórios e conservatórios regionais rege-se por um conjunto de regulamentos que se encontra em boa parte desactualizado

face à evolução das estruturas curriculares do ensino básico, difundindo a sua articulação com o ensino regular. Por outro lado, as experiências realizadas no âmbito do funcionamento de actividades curriculares e de atelier de teatro e de artes plásticas têm demonstrado uma elevada adesão por parte dos alunos e comprovadas vantagens no desenvolvimento de múltiplas competências.

Pelo Decreto-Lei n.º 344/90, de 2 de Novembro, foram estabelecidas as bases gerais da educação artística, em desenvolvimento da Lei de Bases do Sistema Educativo, criando um regime enquadrador para todo o ensino artístico. Interessa agora fazer reflectir esse regime na realidade das escolas, criando as condições necessárias para o alargamento daquela modalidade de ensino a um público mais vasto.

Neste sentido, pela Portaria n.º 59/2002, de 27 de Junho, foi regulamentado o funcionamento de cursos de iniciação musical destinados especificamente a alunos que frequentam o 1.º ciclo do ensino básico. Com esses cursos criou-se a possibilidade de iniciar mais cedo a aprendizagem da música, permitindo estabelecer a articulação com o ensino regular ao nível daquele ciclo. Toma-se, assim, relevante continuar este processo de reorganização do ensino artístico vocacional, reorganizando os cursos especificamente destinados a alunos que frequentam os 2.º e 3.º ciclos do ensino básico.

Por outro lado, pelo Decreto-Lei n.º 6/2001, de 18 de Janeiro, foi reorganizado o ensino básico, o que obriga a alterações nos correspondentes desenhos curriculares das áreas de música e da dança. Neste âmbito, pela Portaria n.º 1550/2002, de 26 de Dezembro, o Ministério da Educação veio estabelecer novas regras no que respeita ao ensino artístico, adequando-o aos novos desenhos curriculares do ensino básico. Tal implica, necessariamente, a revisão das estruturas curriculares seguidas pelas escolas dos Açores e a alteração das condições em que é ministrado o ensino articulado de música e da dança, determinando as disciplinas que são substituídas pela frequência do ensino vocacional.

Reconhecendo também a importância do movimento filarmónico na sociedade açoriana, cria-se, como especificação do curso básico de música, a disciplina de Filarmónica, permitindo um ensino particularmente voltado para a integração de músicos em bandas civis, acomodando as especificidades instrumentais e estilísticas não contempladas no ensino tradicionalmente ministrado nos conservatórios.

Nesta mesma oportunidade, tem de ser atendida a necessidade de alargar a operacionalização do conceito de educação artística, passando este a abranger também as áreas do teatro e das artes plásticas em regime de ensino articulado. Estas áreas de expressão artística têm permanecido apenas ao nível dos programas das várias disciplinas do ensino básico – com a expressão dramática presente unicamente ao nível do 1.º Ciclo – ou ao nível de actividades de enriquecimento curricular, onde têm decorrido experiências interessantes em várias escolas. Importa, portanto, alargar as oportunidades de formação dos jovens açorianos na área da expressão artística, criando o ensino articulado do teatro e das artes plásticas.

Manda o Governo Regional, pelo Secretário Regional da Educação e Cultura, nos termos do n.º 2 do artigo 6.º do

Decreto Legislativo Regional n.º 15/2001/A, de 4 de Agosto, e do artigo 4.º do Decreto Regulamentar Regional n.º 31/2003/A, de 25 de Novembro, o seguinte:

1. É aprovado o Regulamento de Funcionamento dos Cursos Básicos de Educação Artística Vocacional, anexo à presente portaria, da qual faz parte integrante.
2. Para o funcionamento da vertente de ensino artístico podem as unidades orgânicas do sistema educativo regional onde este tipo de ensino funciona, ou que o pretendam criar, estabelecer protocolos com os conservatórios regionais.
3. Os alunos que já se encontram a frequentar o ensino básico da música ou da dança, em qualquer das suas modalidades, mantêm até final do ciclo as estruturas curriculares que frequentam.
4. Enquanto não for dado cumprimento ao disposto no n.º 3 do artigo 4.º do regulamento anexo, mantêm-se em vigor os programas que vêm sendo seguidos.
5. É revogado o Despacho Normativo n.º 155/90, de 4 de Setembro.
6. O regulamento ora aprovado produz efeitos a partir do ano escolar de 2004/2005.

Secretaria Regional da Educação e Cultura.

Assinado em 31 de Março de 2004.

O Secretário Regional da Educação e Cultura, José Gabriel do Álamo de Meneses.

Anexo I

Regulamento de Funcionamento dos Cursos Básicos de Educação Artística Vocacional

Artigo 1.º

Objecto e âmbito

1. O presente regulamento fixa as regras a seguir na criação e funcionamento de cursos básicos de educação artística vocacional.
2. O presente regulamento aplica-se às escolas de ensino regular que ministrem os 2.º e 3.º Ciclos do Ensino Básico e aos conservatórios e conservatórios regionais.
3. O presente regulamento aplica-se ainda, com as necessárias adaptações, aos estabelecimentos do ensino particular e cooperativo que funcionem em regime de paralelismo pedagógico.

Artigo 2.º

Modalidades

Os cursos básicos de educação artística vocacional são ministrados nas seguintes modalidades:

- a) Curso Básico de Música;
- b) Curso Básico de Dança;
- c) Curso Básico de Teatro;
- d) Curso Básico de Artes Plásticas.

Artigo 3.º

Oferta de cursos

1. Cada unidade orgânica do sistema educativo regional propõe, de acordo com a sua competência e em função da procura e da sua disponibilidade de pessoal docente, as modalidades e as especificações a oferecer, bem como o âmbito de inscrições que poderá aceitar para cada ano lectivo.

2. A oferta de qualquer modalidade e especificação, bem como o número limite de inscrições para cada ano lectivo, depende de autorização do Director Regional da Educação, a conceder até 15 de Maio de cada ano, mediante proposta fundamentada do órgão executivo da escola, a enviar à Direcção Regional da Educação até 30 de Abril.

Artigo 4.º

Desenho curricular

1. Os cursos básicos de ensino artístico vocacional têm a duração de 5 anos lectivos, seguindo a mesma distribuição anual que os 2.º e 3.º ciclos do ensino básico, e uma organização disciplinar.

2. Cada disciplina é anual e a sua frequência depende da conclusão, com sucesso, da correspondente disciplina do ano precedente.

3. As competências, os objectivos e os conteúdos curriculares de cada disciplina são fixados por despacho do secretário regional competente em matéria de educação.

Artigo 5.º

Curso Básico de Música

1. A estrutura curricular do curso básico de música é a seguinte:

- a) Formação musical – um bloco semanal de 90 minutos ou dois de 45 minutos;
- b) Classes de Conjunto – um bloco semanal de 90 minutos ou dois de 45 minutos;
- c) Especificação – um bloco semanal de 45 minutos ou duas sessões semanais de 25 minutos.

2. A listagem dos instrumentos que podem constituir especificação dos cursos básicos de música é a seguinte: Acordeão; Alaúde; Bandoim; Clarinete; Clavicórdio; Contrabaixo; Cravo; Fagote; Flauta de bocal; Flauta; Guitarra portuguesa; Harpa; Oboé; Órgão; Percussão; Piano; Saxofone; Trombone; Trompa; Trompete; Tuba; Viola da gamba; Viola dedilhada; Viola da Terra; Violão; Violino; e Violoncelo.

3. Podem ainda constituir especificação dos cursos básicos de música as disciplinas de Técnica Vocal ou de Filarmónica, em alternativa aos instrumentos mencionados no número anterior.

4. Nos cursos básicos de música para o 3.º Ciclo do Ensino Básico, pode ser opcionalmente duplicada a carga horária prevista para a disciplina de Especificação, mediante proposta do órgão executivo da escola e autorização do Director Regional da Educação.

Artigo 6.º

Curso Básico de Dança

1. A estrutura curricular do curso básico de dança é a seguinte:

- a) Ballet – um bloco semanal de 90 minutos;
- b) Formação Musical – um bloco semanal de 90 minutos.

2. A disciplina de Ballet pode ser substituída pelas seguintes disciplinas:

- a) Dança Clássica;
- b) Dança Contemporânea;
- c) Dança Tradicional – Folklore;
- d) Dança Criativa.

Artigo 7.º

Curso Básico de Teatro

A estrutura curricular do curso básico de teatro é a seguinte:

- a) Expressão Dramática – um bloco semanal de 90 minutos;
- b) Oficina Teatral – um bloco semanal de 90 minutos.

Artigo 8.º

Curso Básico de Artes Plásticas

A estrutura curricular do curso básico de artes plásticas é a seguinte:

- a) Materiais e Técnicas de Expressão Plástica – um bloco semanal de 90 minutos;
- b) Oficina de Artes Plásticas – um bloco semanal de 90 minutos.

Artigo 9.º

Ingresso

1. O ingresso nos cursos básicos do ensino artístico vocacional é feito a requerimento do encarregado de educação ou do interessado, quando maior, nos termos estabelecidos para matrículas e inscrições no regulamento de gestão administrativa e pedagógica de alunos em vigor.

2. Sem prejuízo do número seguinte, podem ingressar nos cursos básicos do ensino artístico vocacional os candidatos que satisfaçam uma das seguintes condições:

- a) Tenham concluído o 1.º ciclo do ensino básico e não tenham idade superior a 15 anos à data de início do ano escolar em que pretendam iniciar o curso;
- b) Ingressarem por transferência proveniente de outra escola onde seja ministrado o ensino artístico de nível semelhante.

**Anexo VI: Registo de inscrições de alunos no Conservatório
Regional de Ponta Delgada de 1982 a 2012**

Ano Lectivo 1982/1983

Professor Miguel de Braga Pimentel

Alunos

<i>Nome</i>	<i>Modalidade</i>
António Fernando Botelho Melo b)	Curso Livre
Armando Moreira b)	
Carlos do Couto Arruda Quental	
Fernando de Sousa Clotildes b)	
Heliodoro Tarcísio Pacheco da Silva	
João Alberto Avila de Lima	
João António Bettencourt da Rocha Hilário b)	
José Luís Medeiros Cabral Pereira	
Luís Filipe do Canto Pedrosa b)	
Manuel Botelho de Melo b)	
Manuel Francisco Tavares de Medeiros Rego b)	
Manuel Joaquim de Oliveira Alves da Silva	
Maria Antónia Teodósio de Fraga Esteves	
Maria Clarina Cota Rodrigues d)	
Maria Margarida Chichorro de Medeiros c)	
Maria Zita dos Santos Raposo b)	
Paulo Jorge Arruda Amaral c)	
Rosa Maria Tavares Silva Botelho	
Sérgio Silva Bettencout b)	
<i>a) matrícula anulada</i>	
<i>b) perderam o ano por faltas</i>	
<i>c) perderam o ano por falta de aproveitamento</i>	
<i>d) não compareceram para marcar horário</i>	
<i>A disciplina só funcionou no 3º Período</i>	

Ano Lectivo 1983/1984

Professor Miguel de Braga Pimentel

Alunos

Nome	Modalidade
Maria Margarida Chichorro Medeiros	Curso Livre
Manuel Joaquim Alves da Silva c)	
João Alberto Ávila de Lima	
Elsa Maria Ferreira Ponte a)	
Joaquim João Lopes Morgado b)	
Adelino Paulo Oliveira de Jesus a)	
Alison Mary Soares	
Alexandre Miguel Patrício Cabral Mota b)	
Pedro Miguel Duarte Pavão Borges c)	
Ricardo Nuno Amaral Duarte Pacheco c)	
Sandra Cristina Sousa Duarte a)	
Ana Maria Lima Medeiros d)	
Álvaro Emanuel Medeiros Pimentel a)	
Maria Judite Pimentel Barros Costa a)	
Rosa Maria Tavares Silva Botelho	
Rui Fernando Teves Valentim b)	
José Luís Medeiros Cabral Pereira	
Maria Leonor do Rego Couto b)	
Carlos do Couto Arruda Quental	
Maria Antónia Teodósio Fraga Esteves	
Elisabete Maria Lima Sousa Melo a)	
Francisco da Câmara Rego Costa b)	
Américo José de Jesus Falcão Nunes	
a) anularam a matrícula	
b) perderam o ano por faltas	
c) perderam o ano por falta de aproveitamento	
d) trocou de disciplina	

Ano Lectivo 1984/1985

Professor Miguel de Braga Pimentel

Alunos

<i>Nome</i>	<i>Modalidade</i>
Allison Mary Soares	Curso Livre
Américo José de Jesus Falcão Nunes	
Delfim Ferreira c)	
Emanuel Medeiros Reis b)	
Ermelinda de Fátima Costa Medeiros	
Helena Margarida Amaral Silva	
Hermínio José Leite Miranda	
João Alberto Ávila de Lima	
Joaquim Manuel Santos Rodrigues Ferreira c)	
Luís Alberto Casquilho Viriato Ramos b)	
Manuel António Correia Pereira c)	
Maria Antónia Fraga Esteves	
Maria de Fátima Do Couto Leite Melo c)	
Maria Genoveva Moreira Oliveira c)	
Maria Margarida Chichorro Medeiros a)	
Pedro Miguel Duarte Pavão Borges c)	
Pedro Raposo Medeiros Silva Soares	
Rosa Maria Tavares Silva Botelho	
Rui Fernando Teves Valentim c)	
Susana Margarida Natividade Calretas	
Maria Leonor Simões Carvalho c)	

Ano Lectivo 1985/1986

Professor Miguel de Braga Pimentel

Alunos

Alfredo Manuel Costa Silva d)	Curso Livre
Allison Mary Soares	
Alzira Maria Serpa Silva d)	
Américo Nunes	
Ana Paula Carvalho Viveiros	
André Almeida Sutil Roque d)	
Boanerges Botelho Melo d)	
Delfim Ferreira	
Emanuel Joaquim Dias Pessanha d)	
Ermelinda de Fátima Costa Medeiros	
Maria Adelaide Dias Ferreira d)	
Estrela Maria Alves Cabral d)	
João Alberto Ávila Lima d)	
Joaquim Manuel Santos Rodrigues Ferreira	
José Jacinto Castro Silva	
Lourenço Bandeiras Prazeres d)	
Luís Emanuel Melo Massa d)	
Lúcia Cristina Câmara Melo Mendes Godinho	
Maria Antónia Fraga Esteves	
Maria Hortência Correia Marques Feijó d)	
Miguel Balacó Amaral	
Nuno Álvaro Resendes Campos	
Pedro Raposo Medeiros Silva Soares	
Regina Fátima Medeiros Palma Ramos d)	
Ricardo Jorge Lima Melo	
Rita Maria Oliveira Pinho Botelho	

Rosa Maria Tavares Silva Botelho	
Saulina Maria Barbosa Cordeiro	
Valdemar Inocêncio Esteves	
Victor Nunes	

Maria de Fátima Couto Leite Melo Medeiros d)	
Pedro Miguel Duarte Pavão Borges	
César Alexandre Costa Machado a)	
Maria do Carmo Jesus B. Ferreira a)	
Rui Fernando Tavares Valentim a)	
João Duarte Braz Malaquias a)	
a) os alunos não compareceram para marcar horário d) chumbaram por faltas	

Ano Lectivo 1986/1987

Professor Alfredo Bulhões Gago da Câmara

Alunos

<i>Nome</i>	<i>Modalidade</i>
Allison Mary Soares	Curso Livre
Américo José de Jesus Nunes	
Ana Catarina Tavares Rodrigues b)	
Ana Isabel Soares Albergaria Nunes	
Ana Paula Carvalho Viveiros	
Delfim Ferreira	
Fernando José Melo Henriques	
José Luís Pimentel da Ponte	
Luisa Catarina Câmara Melo Mendes Godinho	
Miguel Balacó Amaral	
Paula Cristina Melo Henriques	
Paulo Filipe Fontes Bravo Macedo	
Pedro Daniel Rosa Salgado	

30.º Aniversário do Ensino da Viola da Terra no Conservatório – 1982/1983 – 2012/2013

Pedro Miguel Almeida Morais	
Pedro Miguel Duarte Pavão Borges	
Ricardo Jorge Lima Melo	
Paulo Humberto Branco Correia	
José Maria da Silva Linhares	
Luís Manuel de Melo	
Teresa Eunice Máximo Teixeira b)	
Pedro Silva Soares	
Rita Maria Oliveira Pinho Botelho	
Vitor Alexandre Falcão Nunes	
b) anularam a matrícula	

Ano Lectivo 1987/1988

Professor Alfredo Bulhões Gago da Câmara

Alunos

<i>Nome</i>	<i>Modalidade</i>
Américo José de Jesus Falcão Nunes	Curso Livre
Ana Paula Carvalho Viveiros	
António Manuel Martins Vieira	
Delfim Ferreira a)	
Fernando José Melo Henriques	
João Read Teixeira Beato	
José Alfredo Ferreira Almeida	
José Francisco Vieira Magalhães a)	
José Luís Pimentel da Ponte a)	

30.º Aniversário do Ensino da Viola da Terra no Conservatório – 1982/1983 – 2012/2013

José Ricardo Franco Gonçalves
Miguel Balacó Amaral
Miguel Jorge Toste Alvim Pinheiro
Nuno Filipe Reis Rodrigues
Nuno Miguel Tavares Correia Mendes a)
Paula Cristina Caldeira Esteves da Costa
Paula Cristina Melo Henriques
Paula Silva Melo Pereira Roldão
Paulo Humberto Branco Correia
Pedro Miguel Almeida Moraes
Pedro Daniel da Rosa Salgadinho
Pedro Melo Vasconcelos Almeida
Pedro Miguel Duarte Pavão Borges
Pedro Miguel Ribeiro Teixeira
Pedro Raposo Medeiros S. Soares
Rui Jorge Leite Silva
Rui Manuel Gomes Galvão
Samuel Viveiros Mendonça
Valdemar Inocêncio Esteves
Vitor Alexandre de Jesus Falcão Nunes
Vitor Manuel Pereira da Encarnação
<i>a) o aluno nunca compareceu a marcar horário</i>

Ano Lectivo 1988/1989

Professor Mário Jorge Ventura

Alunos

<i>Nome</i>	<i>Modalidade</i>
Ana Margarida Luz Franco	Curso Livre
Ana Paula Frazão Fraga	
Elisa Maria Dores Alves	
Fernando José de Melo Henriques	
Helena Margarida Amaral Silva a)	
Helena Maria Martins Câmara Costa a)	
José Francisco Vieira Magalhães Sousa a)	
Maria Madalena Lopes Ferreira Pires a)	
Maria Margarida Couto Teves Oliveira	
Mário António Viveiros Resendes a)	
Nélia Margarida Rodrigues Câmara a)	
Nuno Miguel Medeiros Ferreira Silva Couto a)	
Patrícia Viveiros Resendes	
Paula Cristina Melo Henriques	
Pedro Daniel da Rosa Salgadinho	
Pedro Miguel Almeida Moraes	
Pedro Miguel Duarte Pavão Borges	
Valdemar Inocêncio Esteves	
<i>a) alunos que não têm classificação por falta de assiduidade</i>	

Ano Lectivo 1994/1995

Professor Miguel de Braga Pimentel

Alunos

<i>Nome</i>	<i>Modalidade</i>
João Alberto Ávila de Lima	Curso Livre
Ana Paula Frazão Fraga	
João Alberto Medeiros Moniz	
Rodrigo Estrela Rego Schanderl	
Maria João Senra Estrela Melo a)	
George Robert Eyre Hayes	
António Raposo Medeiros	
Verónica Gomes Lalande	
Teresa Paula Oliveira Pinho Botelho	
Rita Maria Oliveira Pinho Botelho	
Ermelinda de Fátima Costa Medeiros	
Virgílio Pereira de Abreu a)	
Maria Margarida Teves Oliveira	
Susana Patrícia Oliveira Pinho Botelho	
a) o aluno nunca compareceu a marcar horário	

Ano Lectivo 1995/1996

Professor Miguel de Braga Pimentel

Alunos

<i>Nome</i>	<i>Modalidade</i>
Ana Paula Frazão Fraga	
António Raposo Medeiros	
Bruno Viveiros Mendonça a)	
Ermelinda de Fátima Costa Medeiros	

30.º Aniversário do Ensino da Viola da Terra no Conservatório – 1982/1983 – 2012/2013

George Robert Eyre Hayes	Curso Livre
João Alberto Ávila de Lima	
João Alberto Medeiros Moniz	
Renato Miguel Pereira Medeiros a)	
Rita Maria Oliveira Pinho Botelho	
Susana Patrícia Oliveira Pinho Botelho	
Teresa Paula Oliveira Pinho Botelho	
Verónica Gomes Lalande a)	
a) o aluno nunca compareceu a marcar horário	

Ano Lectivo 1996/1997

Professor Miguel de Braga Pimentel

Alunos

Nome	Modalidade
António Raposo Medeiros	Curso Livre
Bruno Filipe Cipriano Fonseca	
Emanuel Oliveira Medeiros	
Ermelinda de Fátima Costa Medeiros	
George Robert Eyre Hayes	
João Alberto Medeiros Moniz	
João Manuel Silva Ferreira	
Leonilde Filomena Correia Gonçalves Matias	
Marco Paulo Madeira da Ponte a)	
Maria Isabel Cordeiro Lopes	
Maria João Berquo Aguiar Rodrigues Cavaco	
Mário Duarte P. Resendes	
Paulo Alexandre Rego Câmara	
Pedro Nuno Pimentel Amaral	
Ricardo Jorge Lima Melo	
Rita Maria Oliveira Pinho Botelho	
Rui Paulo Freitas Botelho a)	
Silvia Maria Borba Fonseca	
Susana Patricia Oliveira Pinho Botelho	
Teresa Paula Oliveira Pinho Botelho	
a) o aluno nunca compareceu a marcar horário	

Ano Lectivo 1997/1998

Professor Miguel de Braga Pimentel

Alunos

António Raposo Medeiros d)	Curso Livre	
Bruno Filipe Cipriano Fonseca		
Eduardo Nuno Tavares Borges		
Emanuel Oliveira Medeiros		
Ermelinda de Fátima Costa Medeiros		
George Robert Eyre Hayes		
João Alberto Medeiros Moniz b)		
João Manuel Silva Ferreira		
Luís Emanuel Melo Massa b)		
Maria Isabel Cordeiro Lopes b)		
Maria Ludovina Oliveira Rodrigues d)		
Nelson Paquete Sousa Costa b)		
Nuno Alves Sousa b)		
Paulo Alexandre Rego Câmara b)		
Pedro Miguel Pacheco Vasconcelos Machado b)		
Ricardo Jorge Lima Melo		
Roberto Nuno Raposo Ferreira b)		
Rui Manuel Brito Câmara b)		
Susana Patricia Arruda Cordeiro b)		
Teresa Paula Oliveira Pinho Botelho		
Álvaro Almeida da Ponte Rodrigues b)		
Joana Soraia Mamede Aurélio Duarte d)		
b) Perderam o ano por faltas		
d) Sem elementos de Avaliação no 3.º		
O Curso só funcionou no 2.º e 3.º períodos		

Ano Lectivo 1998/1999

Professor Miguel de Braga Pimentel

Alunos

Nome	Modalidade
Ana Paula Rebelo Pimentel c)	
António Raposo Medeiros c)	
Bruno Filipe Cipriano Fonseca c)	

30.º Aniversário do Ensino da Viola da Terra no Conservatório – 1982/1983 – 2012/2013

Emanuel Oliveira de Medeiros b)	Curso Livre
George Robert Eyre Hayes	
João Manuel Garcia Medeiros c)	
José Manuel Silva Ferreira c)	
Luis Emanuel Melo Massa b)	
Maria João Sousa Câmara	
Teresa Paula Oliveira Pinho Botelho	
Vitor Manuel Medeiros Sousa	
b) <i>Matricula Anulada</i>	
c) <i>Perderam o ano por faltas</i>	

Ano Lectivo 1999/2000

Professor Ricardo Jorge Lima Melo

Alunos

Nome	Modalidade
Ana Paula Rebelo Pimentel b)	Curso Livre
António Raposo de Medeiros	
George Robert Eyre Hayes	
Gonçalo Orad Miranda a)	
José Luís Gomes Soares	
Teresa Paula Oliveira Pinho Botelho a)	
Vanessa Alexandra F. M. Duarte a)	
Vitor Manuel Medeiros Sousa a)	
a) Nunca Compareceu	
b) Sem elementos de Avaliação	
O Curso só funcionou no 2.º e 3.º períodos	

Ano Lectivo 2005/2006

Professor Ricardo Jorge Lima Melo

Alunos

Grau	Nome	Modalidade
0	Beatriz Cordeiro Almeida	Articulado
0	Isabel Maria Pereira Castelo	Articulado
0	João Pedro Correia Raposo de Medeiros	Articulado
1	Jaime Carreiro Goth	Articulado
1	Sérgio Manuel Ferreira Viveiros	Curso Livre

Ano Lectivo 2006/2007

Professor Ricardo Jorge Lima Melo

Alunos

<i>Grau</i>	<i>Nome</i>	<i>Modalidade</i>
2	Ana Paula Garcia Carvalho da Ponte	Curso Livre
0	Beatriz Cordeiro Almeida	Articulado
0	Isaac Viveiros Pavão	Articulado
2	Jaime Carreiro Goth	Articulado
0	João Pedro Correia Raposo de Medeiros	Articulado

30.º Aniversário do Ensino da Viola da Terra no Conservatório – 1982/1983 – 2012/2013

Ano Lectivo 2007/2008

Professor Ricardo Jorge Lima Melo

Alunos

<i>Grau</i>	<i>Nome</i>	<i>Modalidade</i>
0	Alberto Rodrigues Cabral de Melo	Articulado
3	Ana Paula Garcia Carvalho da Ponte	Curso Livre
1	Beatriz Cordeiro Almeida	Articulado
1	Filipe José Mendes Estrella	Articulado
0	Isaac Viveiros Pavão	Articulado

Ano Lectivo 2008/2009

Professor Rafael Costa Carvalho

Alunos

<i>Grau</i>	<i>Nome</i>	<i>Modalidade</i>
1	Alberto Rodrigues Cabral de Melo	Articulado
2	Beatriz Cordeiro Almeida	Articulado
2	Filipe José Mendes Estrella	Articulado
0	Francisco Miúdo	Articulado
1	Mário Rui Lopes Alberto Morais de Azevedo	Articulado
0	Isaac Viveiros Pavão	Articulado
0	Paulo Henrique Cordeiro Botelho	Articulado

Ano Lectivo 2009/2010

Professor Rafael Costa Carvalho

Alunos

<i>Grau</i>	<i>Nome</i>	<i>Modalidade</i>
2	Alberto Rodrigues Cabral de Melo	Articulado
3	Beatriz Cordeiro Almeida	Articulado
3	Filipe José Mendes Estrella (<i>Anulou a matrícula</i>)	Articulado
0	Francisco Viveiros Rocha (<i>Anulou a matrícula</i>)	Articulado
0	Henrique Medeiros Cabral	Articulado
0	Isaac Viveiros Pavão	Articulado
0	João Azevedo Reis	Articulado
2	Mário Rui Lopes Alberto Moraes de Azevedo	Articulado
0	Paulo Henrique Cordeiro Botelho	Articulado
1	Rodrigo Medeiros Cabral	Articulado

Ano Lectivo 2010/2011

Professor Rafael Costa Carvalho

Alunos

<i>Grau</i>	<i>Nome</i>	<i>Modalidade</i>
0	Ana Margarida Melo Piques	Articulado
1	André Medeiros Moniz	Articulado

30.º Aniversário do Ensino da Viola da Terra no Conservatório – 1982/1983 – 2012/2013

1	António Luís Ferreira Sousa	Articulado
4	Beatriz Cordeiro Almeida	Articulado
1	Catarina Rego Borges	Articulado
1	Henrique Medeiros Cabral	Articulado
1	Isaac Viveiros Pavão	Articulado
0	João Azevedo Reis	Articulado
1	Júlia Tavares Botelho	Articulado
0	Maria Madalena de Sousa Antunes	Articulado
0	Paulo Henrique Cordeiro Botelho	Articulado
3	Rodrigo Medeiros Cabral	Articulado
0	Rodrigo Oliveira Arruda	Articulado
0	Sofia Andrade Vidal	Articulado

Classe de Conjunto de Violas da Terra

<i>Grau</i>	<i>Nome</i>	<i>Modalidade</i>
4	Beatriz Cordeiro Almeida	Articulado
1	Isaac Viveiros Pavão	Articulado

Nota: Apesar de os alunos poderem estar a fazer todas as disciplinas na Escola de Ensino público, as suas matrículas no Conservatório estavam todas como articulados. Daí que tenha sido a modalidade de inscrição aquela que foi colocada nesta recolha.

Ano Lectivo 2011/2012

Professor Rafael Costa Carvalho

Alunos

Grau	Nome	Modalidade
3	Alberto Rodrigues Cabral de Melo	Articulado
2	André Medeiros Moniz	Articulado
2	António Luís Ferreira Sousa	Articulado
0	Beatriz Almeida Leite	Articulado
5	Beatriz Cordeiro Almeida	Articulado
2	Catarina Rego Borges	Articulado
2	Henrique Medeiros Cabral (anulou a matrícula)	Articulado
2	Isaac Viveiros Pavão	Articulado
0	João Azevedo Reis	Articulado
2	Júlia Tavares Botelho	Articulado
0	Maria Madalena de Sousa Antunes	Articulado
0	Miguel Afonso Mendes Fonseca	Articulado
0	Paulo Henrique Cordeiro Botelho	Articulado

30.º Aniversário do Ensino da Viola da Terra no Conservatório – 1982/1983 – 2012/2013

Conservatório Regional de Ponta Delgada

A Viola da Terra na Instituição

4	Rodrigo Medeiros Cabral (anulou a matrícula)	Articulado
0	Rodrigo Oliveira Arruda	Articulado
0	Sofia Andrade Vidal	Articulado

Classe de Conjunto de Violas da Terra

Grau	Nome	Modalidade
3	Alberto Rodrigues Cabral de Melo	Articulado
2	André Medeiros Moniz	Articulado
2	António Luís Ferreira Sousa	Articulado
5	Beatriz Cordeiro Almeida	Articulado
2	Catarina Rego Borges	Articulado
2	Isaac Viveiros Pavão	Articulado
2	Júlia Tavares Botelho	Articulado

Ano Lectivo 2012/2013

Professor Rafael Costa Carvalho

Alunos

Grau	Nome	Modalidade
4	Alberto Rodrigues Cabral de Melo	Articulado
3	André Medeiros Moniz	Articulado
3	António Luís Ferreira Sousa	Articulado
0	Beatriz Almeida Leite	Articulado
6	Beatriz Cordeiro Almeida	Articulado
3	Catarina Rego Borges (anulou a matrícula)	Articulado
3	Isaac Viveiros Pavão	Articulado
0	João Azevedo Reis (anulou a matrícula)	Articulado
3	Júlia Tavares Botelho	Articulado
0	Maria Madalena de Sousa Antunes	Articulado
0	Mariana Pinto Martins	Articulado
0	Miguel Afonso Mendes Fonseca	Articulado
0	Paulo Henrique Cordeiro Botelho	Articulado
4	Rodrigo Medeiros Cabral	Articulado
0	Simão Pedro Lima Dias	Articulado
0	Sofia Andrade Vidal	Articulado

Classe de Conjunto de Violas da Terra

Grau	Nome	Modalidade
4	Alberto Rodrigues Cabral de Melo	Articulado
3	André Medeiros Moniz	Articulado
3	António Luís Ferreira Sousa	Articulado
6	Beatriz Cordeiro Almeida	Articulado

30.º Aniversário do Ensino da Viola da Terra no Conservatório – 1982/1983 – 2012/2013

Conservatório Regional de Ponta Delgada

A Viola da Terra na Instituição

3	Catarina Rego Borges (anulou a matrícula)	Articulado
3	Isaac Viveiros Pavão	Articulado
3	Júlia Tavares Botelho	Articulado
0	Paulo Henrique Cordeiro Botelho	Articulado

Anexo VII: Análise de conteúdo da entrevista por categorias

Caracterização do sujeito

Rafael Carvalho tem 39 anos e atualmente é professor no Conservatório Regional de Ponta Delgada, sendo um dos maiores nomes representativos e dinamizadores da Viola da Terra na Região Autónoma dos Açores. Para além da docência integra vários projetos como performer, enquanto solista ou incorporando nos agrupamentos onde está inserido, tendo mesmo lançado vários discos.

Protocolo de entrevista

Esta entrevista foi estruturada com base em pontos específicos: no percurso do artista, desde o seu primeiro contato com a música e aprendizagem inicial; do aparecimento da viola da terra ao seu percurso músico-pessoal, salientando alguns nomes que considera como referências na aprendizagem, bem como a caracterização do instrumento e da música nas diferentes ilhas. Aborda ainda as metodologias que utiliza no ensino de Viola da Terra, os discos lançados e projetos que integra.

Procedimento

O contato com o Rafael deu-se através da plataforma Facebook Messenger e telefone, tendo explicado a finalidade da entrevista em função do projeto de investigação, bem como o agendamento da mesma. A entrevista foi gravada em áudio, sendo transcrita em suporte Trint.

Categoria 1. Contacto inicial com a música

O primeiro contato de Rafael com a música foi através de um contexto familiar, informalmente, num âmbito de prática musical tradicional. Inicialmente este contato foi efetuado com a “mãe a cantar os fados da Amália” aquando das lides nas terras. Especificamente a um instrumento, este contato deu-se com seu pai, que comprou um violão após alguns anos de emigração no Canadá.

A ligação à viola da terra efetuou-se tempos depois sem ter conhecimento do instrumento, devido à designação dada pelos locais, que chamavam simplesmente “viola” a viola da terra e ao violão. Este contato verificou-se nos peditórios ao Menino Jesus. Estas recolhas eram feitas pela altura do Natal na freguesia da Ribeira Quente, localizada no concelho da Povoação, em São Miguel, e consistiam em pequenos grupos de pessoas que tocavam ao longo das ruas da freguesia, revertendo os bens ou valores monetários para a Igreja. Por norma, estes grupos eram constituídos por “duas violas da terra e os ferrinhos (...), uma guitarra portuguesa e, às vezes, um violão, onde um

deles levava o menino e o grupo improvisava quadras, sendo que a dianteira vai repetindo as quadras e, por fim, os tocadores”, considerando que “eram os melhores dias do ano” por ser “uma visita em casa com música”.

Categoria 2. Formação

Com 12 anos, o ensino de Rafael deu-se através do violão, a pedido seu ao pai para lhe ensinar violão, através de transmissão oral e adquirindo algumas noções básicas sobre este instrumento. Posteriormente, com a abertura do grupo folclórico da freguesia da Ribeira Quente e perante alguma dificuldade em encontrar instrumentistas para constituir a formação, “o presidente do folclore achou necessário um curso de violas”, contactando Carlos Quental, professor de viola da terra na Povoação. Estas aulas funcionavam através de projetos cofinanciados pela Direção Regional da Cultura, de forma a que pudesse existir um formador.

Por já conter algumas noções no violão, aos 13 anos fez a transição para a viola da terra através de um destes projetos, sendo que no ano seguinte o professor apenas lecionou por seis meses. Rafael revela que a grande dificuldade era o facto de ter apenas uma aula por semana e por não ter os meios tecnológicos existentes nos nossos dias, uma vez que o ensino tinha como base a imitação.

Com 15 anos começou a lecionar viola “por necessidade”, uma vez que o professor Carlos Quental adoeceu e por não existir mais nenhum professor disponível. Deste modo, a aprendizagem prosseguiu de um modo autodidata, referindo que aquando da sua participação em festivais de folclores, tentava “apanhar os pontos dos outros tocadores de viola” e tentando tocar por imitação e transcrição ao escutar alguns CDs, como é o caso de “Sonhos de Outrora”, de Miguel Braga Pimentel.

Posteriormente ingressou no ensino superior e em paralelo trabalhou com o professor Ricardo Melo na Escola de Violas de Ponta Delgada, no INATEL, tendo a sua primeira abordagem a partitura, adotando este método aos seus alunos na freguesia da Ribeira Quente, aulas estas que permaneciam em regime de part-time. Já com 26 anos ingressou para o Conservatório Regional de Ponta Delgada, na disciplina de Formação Musical, uma vez que considerava uma lacuna a “componente teórica”.

Categoria 3. Percurso profissional

Até aos 28 anos, o seu percurso não esteve ligado totalmente à música, uma vez que lecionava em part-time na Academia da Povoação e através de cursos semestrais

patrocinados pela Direção Regional da Cultura na Ribeira Quente, mantendo de igual forma o seu trabalho como escriturário, sendo que a ligação à música era efetuada em simultâneo. Enquanto performer, ia tocando no grupo folclore da sua terra natal esporadicamente, uma vez que estava a estudar em Ponta Delgada.

Em 2008 passa a subsistir da música a tempo inteiro, conseguindo o cargo de professor de viola da terra no Conservatório Regional de Ponta Delgada, inicialmente com sete horas semanais, mantendo os cursos da Ribeira Quente e Fajã de Baixo de forma esporádica e da Academia da Povoação, contendo cinco horas semanais.

Categoria 4. Outros significativos (papel de referências)

A primeira referência que aborda é o seu pai, devido ao ensino de violão. Porém, a primeira grande referência de viola da terra foi o seu primeiro professor, Carlos Quental, referindo ser a pessoa que lhe “abriu novos horizontes”. A outra grande referência na viola da terra é Miguel de Braga Pimentel, “por quem é e pelo que representa”, considerando um símbolo do instrumento. Foi o primeiro professor de viola da terra em curso livre no ano de 1982/83, permanecendo nos 8 a 9 anos nem sempre consecutivamente, considerando ser a maior referência devido aos trabalhos editados e à sabedoria sobre o instrumento, tendo sido também professor de Carlos Quental.

Categoria 5. Do Impacto na divulgação da viola da Terra ao seu ensino na ilha de São Miguel

Rafael Carvalho aponta os bailes folclóricos como primordiais para a promoção do instrumento e da tradição regional, tendo aprendido neste meio, salientando que estes agrupamentos existem em praticamente em todas as ilhas do arquipélago, contendo a viola nas suas fileiras. Parte desta valorização do instrumento surge da maior sensibilidade das entidades regionais, como os municípios, juntas de freguesia ou Governo Regional, sendo que os próprios artistas do arquipélago também proporcionam esta possibilidade ao seu instrumento, através de convites para gravações de CDs ou até mesmo concertos, levando a viola a outros palcos que antes não eram tão frequentados.

Sobre o ensino, refere que em 2008/2009, quando assumiu a docência do curso de Viola da terra no Conservatório, a maior dificuldade que encontrou foi a falta de estruturação do curso, uma vez que este curso foi oficializado apenas em 2004/2005 apenas em curso básico, através da “autonomia administrativa dos Açores ao nível dos conteúdos

programáticos na Educação”, sob a alçada da Secretaria Regional da Educação e Cultura. Esta estruturação levou à criação do curso estruturado por níveis, com base em quatro anos de iniciação e cinco anos de curso básico e, consecutivamente, à pesquisa de material adequado a estes níveis.

Em 2009, Rafael Carvalho destaca a importância da sua representação da viola da terra e dos Açores no I Encontro de Violas de Arame Portuguesas no Alentejo, momento este considerando como sendo um ponto de viragem no seu percurso, devido à insistência dos outros colegas das diversas violas de arame para a divulgação do seu trabalho através de discos editados, bem como para a modernização necessária do seu instrumento, que segundo estes colegas encontrava-se obsoleto.

No ano seguinte, a II Edição realizou-se em Ponta Delgada, o que levou o entrevistado a refletir sobre todo o processo de aprendizagem e divulgação entre ambas as edições. Uma das principais conclusões da experiência que retirou ao visitar outras realidades das violas de arame é que as dificuldades que encontrava nos Açores eram relativamente semelhantes às dos colegas continentais. Como tal, começou por reunir várias escolas de viola, formando uma orquestra de jovens com elementos de toda a ilha, tendo, a título individual, lançado em 2012 o seu primeiro CD, “Origens”. Na sua ótica, os discos “são um cartão de visita”, onde pode trocar nos diversos meios de comunicação e com outros artistas.

Relativamente ao ensino da Viola, Rafael Carvalho admite que é através da imitação que se sente mais à vontade a lecionar, onde começa por introduzir alguns acordes, avançando com pequenas peças nas primeiras três ordens da viola. Com a sua chegada ao Conservatório Regional de Ponta Delgada, não existia nenhuma referência nem metodologia base, tendo inicialmente adotado métodos de guitarra onde explicitam todas as indicações que considerou serem necessárias para um ensino de qualidade.

Como tal, começou por escrever exercícios e peças, de origem tradicional e adaptações de outros instrumentos, considerando os 3 primeiros anos como sendo “confusos”, devido à constante criação de material de estudo sem ter o tempo necessário para a construção de uma metodologia base, tendo apresentado o seu primeiro livro de estudos em 2013, “Método para Viola da Terra – Iniciação”. Neste livro, apresenta o instrumento, as notas e a sua respetiva posição na viola, bem como alguns temas infantis e tradicionais do cancioneiro açoriano.

Rafael refere a importância do trabalho cooperativo, seja a nível de divulgação, atividades ou ensino do instrumento, na medida em que face às dificuldades que os tocadores e professores das várias ilhas encontram, o trabalho que é efetuado por ele deve ser partilhado e aproveitado

Categoria 6. Discografia

O seu primeiro disco foi lançado em 2012, denominado por “Origens”, sendo que entre Julho de 2010 e Novembro de 2011 foi decidindo o que iria gravar. Este disco é composto por cinco temas tradicionais e por cinco temas originais, sendo que nos temas tradicionais se fez acompanhar pelo seu irmão no violão, César Carvalho, e nos originais a solo, posteriormente disponibilizado na plataforma Youtube de forma gratuita.

Afirmando ser um trabalho em pequenas quantidades, este deve ser procedido de forma contínua. Como tal, em 2014 edita o seu segundo disco: “Paralelo 38”. Este nome deve-se a algumas influências presentes neste disco da ilha do Pico, devido à latitude geográfica entre esta ilha e São Miguel e pela naturalidade da sua esposa. Neste disco encontramos mais alguns originais, sendo que um dos temas foi integrado gaita de foles, considerando um disco “mais multicultural”, contendo ainda mais alguns temas tradicionais.

Em 2017 lançou o disco “Relheiras”, contendo sete temas originais, afirmando ser um disco de “afirmação das músicas originais”. No ano seguinte, editou um disco onde continha recolhas de músicas provenientes de todas as ilhas do arquipélago dos Açores, onde designou por “9 Ilhas, 2 Corações”, por conter os dois corações da viola e a alusão a todas as ilhas constituintes deste arquipélago. O lançamento foi um “sonho que tinha há muitos anos”, onde idealizou compilar dois temas de cada ilha, acrescentando um ou outro tema de São Miguel, num total de 30 músicas. Porém, acabou por ir gravando mais temas e finalizou-o com 80 músicas tradicionais, editando um disco duplo.

Por fim, em 2019, lançou um CD temático referente ao Natal: “O Natal à Viola”, com temas tradicionais natalícios tocados na viola da terra.

Categoria 7. Projetos que integra e planos futuros

Um dos primeiros projetos que o entrevistado faz referência é o trio “Música Nostra”, fundado em 2006. Formando trio com Ricardo Melo e Ana Medeiros, este agrupamento tocou em praticamente todas as ilhas dos Açores, tendo efetuado alguns concertos com

a Orquestra Regional Lira Açoriana, referindo como “um desafio tremendo e que trouxe uma projeção enorme”.

Outro projeto que integra é o “Trio Origens”, composto por César Carvalho no violão e por Carolina Constância no violino, afirmando que irão lançar um disco entre Maio ou Junho de 2022, estando “em fase de masterização”.

Outro projeto, que considera de extrema importância, é a Orquestra de Violas de São Miguel, onde reúne instrumentistas de várias escolas da ilha, independentemente do tipo de ensino adotado. O “Encontro de Violas Açorianas” é outra iniciativa semelhante, reunindo tocadores “de pelo menos cinco ilhas dos Açores”.

Para além de alguns originais por gravar, Rafael pretende editar um livro teórico sobre a viola da terra, onde irá compilar alguns artigos redigidos para o jornal Atlântico Expresso relacionado com o instrumento e atividades ligadas à viola. A ideia é que esta informação seja simples e de leitura fácil, contendo cada capítulo cerca de uma página e meia e sobre variadas temáticas.

Por fim, refere que os seus livros de estudos lançados entre 2013 e 2016 necessitam de serem atualizados, tendo pensado em realizar um único trabalho que compile todos os métodos para viola da terra, tendo pensado em “acrescentar um grau de dificuldade maior” para os alunos do secundário, projetando, por fim, um lançamento de um novo disco em breve.

Categoria 8. Caracterização do instrumento

Nesta fase da entrevista, Rafael faz um enquadramento geral da viola, referindo que esta viola pertence à família das violas de arame portuguesas, também chamadas de viola de mão, devido à sua portabilidade. Posteriormente passou-se a designar por viola de arame devido ao material de que eram feitas as cordas. Esta viola caracteriza-se por ter doze ou quinze cordas, apesar de a viola de doze cordas ser a predominante na maioria das ilhas dos Açores. A viola de 15 cordas é associada à ilha Terceira, também designada como viola terceirense ou viola regional, existindo pontualmente nas ilhas Graciosa ou São Jorge.

A viola de 12 cordas organiza-se em cinco ordens de cordas (ou parcelas), organizando-se em três ordens de duas cordas e as duas restantes em triplas, contendo uma “cintura acentuada, com a caixa em forma de 8” uma característica das violas de arame. As doze cordas equivalem aos 12 trastos no braço da viola, podendo conter mais 8 a 10 pontos

sobre a caixa, referindo ser importante para a obtenção da oitava, contrastando com os habituais 10 pontos das violas de arame portuguesas. A escala é rasa em relação ao tampo, originando alguns problema de afinação.

Ainda sobre a afinação, Rafael salienta as diferentes afinações e técnicas entre as diversas ilhas, dizendo que nas ilhas de São Miguel, Santa Maria e nas Flores apenas tocam com o polegar a dedilhar nas cordas. Em contraste, no Pico e Faial a técnica mais utilizada é a do rasgado. Em São Jorge utilizam o ponteado com o indicador e o rasgado no acompanhamento, sendo que ilhas como a Graciosa ou Terceira utilizam o ponteado com o indicador, ornamentando as suas melodias.

Porém, a maior característica desta viola são os dois corações presentes no tampo, sendo que no caso da viola terceirense, a abertura é circular.

Categoria 9. Caracterização do CD “Nove Ilhas, Dois Corações”

Sobre este disco e através da recolha de temas das 9 ilhas, o entrevistado aponta para o facto de algumas músicas não serem tonais, uma característica curiosa e pouco frequente na música tradicional, relatando “que se restringe à tonalidade”, baseando-se em “tónica, dominante e subdominante”, referindo que algumas passagens nas músicas tradicionais da ilha de Santa Maria são distintas do padrão musical açoriano.

Sobre a ilha Terceira fala de a música desta ilha poder ter sido influenciada pela presença Filipina no nosso país, bem como as touradas, resultando em obras como “Os Bravos” ou a “Charamba”, surgindo várias cadências frígias. Porém, não se sabe em concreto em que medida esta presença espanhola se fez sentir culturalmente, falando da possibilidade da viola terceirense possuir 15 cordas por ser um “híbrido entre a guitarra, das seis ordens do violão e a viola de arame de 12 cordas.

Em ilhas mais remotas, como nas Flores ou Corvo, a melodia presente nestas músicas é tocada pelo bandolim, assumindo o papel solístico do grupo, onde a viola efetua um papel secundário, com base em acordes no acompanhamento

A técnica utilizada no bandolim é distinta da utilizada na viola, referindo que a característica da música destas ilhas assenta em marchas, onde é necessária uma divisão da música de forma diferente. No bandolim, o repenique é maior, falando ser necessário um meio termo entre ambas as técnicas.

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO



MESTRADO
ENSINO DE MÚSICA
INSTRUMENTO - CLARINETE

Adaptação de Repertório Tradicional Açoriano para
Ensino do Clarinete
Valter Alberto Nicolau da Ponte

